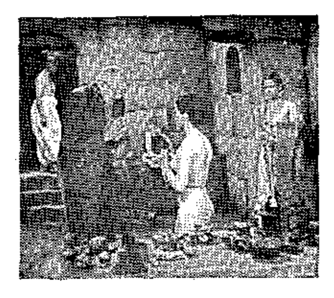
CAHIERS
DU CINÉMA



99 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● SEPTEMBRE 1959 ★ 99

NOTRE COUVERTURE



Non ce n'est pas un remake de *Nosferatu*. C'est simplement Fritz Lang qui indique à Debra Paget un jeu de scène délicat dans **LE TIGRE DU BENGALE** sous l'œil intrigué d'Inkijinoff.

Ne manquez pas de prendre page 54

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

SEPTEMBRE 1959 TOME XVII. — N° 99

SOMMAIRE

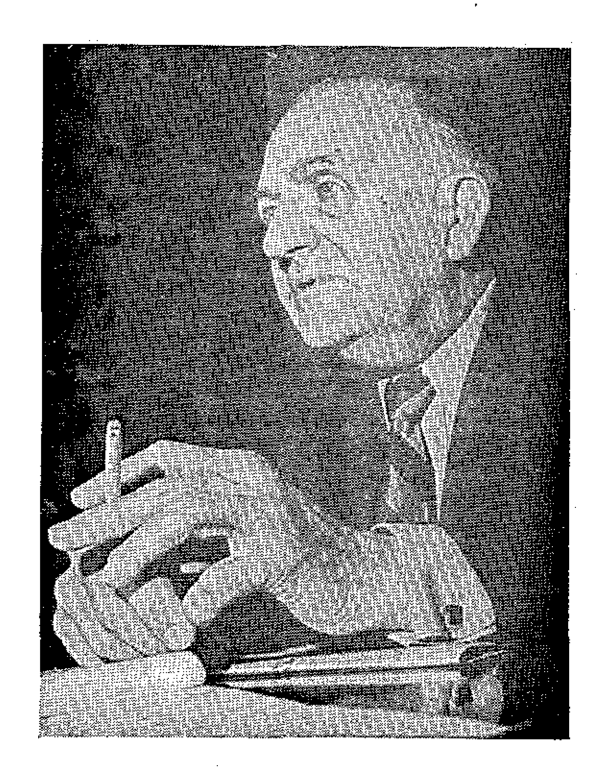
FRITZ LANG

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

ENTRETIEN AVEC FRITZ LANG



par Jean Domarchi et Jacques Rivette

De passage à Paris à l'occasion d'une rétrospective de son œuvre organisée par la Cinémathèque, Fritz Lang a bien voulu nous accorder cet entretien impatiemment attendu. Malgré sa hâte et sa fatigue, il a tenu à s'exprimer en français s'en remettant à la gentillesse et à la compétence de Mme Lotte H. Eisner pour traduire dans notre langue les termes anglais ou allemands qu'il utilisait de temps à autre afin de nuancer certains aspects de sa pensée.

Une position critique.

Nous commençons par lui demander quelle est la période de son œuvre qu'il préfère.

— C'est très difficile. Il ne s'agit pas pour moi d'une excuse. Je ne sais pas ce que je dois répondre. Est-ce que je préfère les films américains ou les films allemands ? Ce n'est pas à moi à le dire, vous savez. On croit que le film que l'on réalise sera le meilleur, naturellement. Nous ne sommes que des hommes, non des dieux. Même si vous n'ignorez pas qu'il sera moins important, même par sa mise en scène, que tel ou tel film précédent et pourtant vous essayez d'en faire votre meilleure œuvre.

— *Bien sûr. Aussi, à l'intérieur des différentes périodes, tant allemande qu'américaine, est-ce qu'avec le recul il existe certains films que vous affectionnez davantage ?*

— Oui, naturellement. Ecoutez. Quand je tourne des superproductions, je m'intéresse maintenant aux émotions des gens, aux réactions du public. C'est ce qui s'est passé en Allemagne avec *Le Maudit*. Parce que dans un film d'aventure ou dans un film criminel, tel que le *Docteur Mabuse* ou *Les Espions*, il n'y a que de la pure sensation, le développement des caractères n'existe pas. Mais, dans *M.*, je commençais quelque chose de très nouveau pour moi, que j'ai poursuivi dans *Fury*. *M.* et *Fury*, sont, je crois, les films que

je préfère. Il en est d'autres aussi, que je réalisais en Amérique, tel *Scarlett Street, Woman in the Window, While the City Sleep.* Ce sont tous des films basés sur une critique sociale. Naturellement je préfère cela, car je crois que la critique est quelque chose de fondamental pour un metteur en scène.

Tout mon cœur.

— *Qu'est-ce que vous entendez exactement par critique sociale, celle d'un système ou celle d'une civilisation ?*

On ne peut pas faire de différence. C'est la critique de notre « environnement », de nos lois, de nos conventions. Je vais vous avouer un projet. Je dois tourner un film où j'ai mis tout mon cœur. C'est un film qui veut montrer l'homme d'aujourd'hui, tel qu'il est : il a oublié le sens profond de la vie, il ne travaille que pour des réalités, pour l'argent, non pour enrichir son âme, mais pour gagner des avantages matériels. Et parce qu'il oublie le sens de la vie, il est déjà mort. Il a peur de l'amour, il veut seulement aller au lit, faire l'amour, mais ne veut pas avoir de responsabilités. Seule l'intéresse la satisfaction de son désir. Ce film, je crois qu'il est important de le tourner maintenant. *While the City Sleep,* qui montre la concurrence acharnée de quatre hommes à l'intérieur d'un journal en est le commencement. Mon personnage, refuse la satisfaction personnelle d'être un homme. Car chacun, de nos jours, cherche une position, le pouvoir, une situation, de l'argent, mais jamais quelque chose d'intérieur. Voyez-vous, il est très difficile de dire : « J'aime ceci ou je n'aime pas cela. » Quand on commence un film, peut-être même, ignore-t-on ce que l'on fait exactement. Il y a toujours des gens pour m'expliquer ce que je voulais faire et je leur réponds « vous en savez beaucoup plus que moi-même ». Quand j'entreprends une œuvre, j'essaye de traduire une émotion.

— *Au fond, ce que vous critiquez dans vos films ce serait une sorte d'aliénation dans le sens où l'on entend en Allemagne* « Entfremdung » ?

— Non, c'est le combat de l'individu contre les circonstances, l'éternel problème des Grecs anciens, du combat contre les dieux, le combat de Prométhée. De même aujourd'hui, nous combattons des lois, nous luttons contre des impératifs qui ne nous paraissent ni justes ni bons pour notre temps. Peut-être seront-ils nécessaires quelque trente ou cinquante ans après, mais ils ne le sont pas pour le moment. Toujours nous combattons.

— *Cela vaudrait pour tous vos films, pour* Rancho Notorious, *pour* While the City Sleep ?

— Oui, pour tous mes films.

— *Même pour les* Niebelungen ?

— C'est exact, mais je pense que le film s'est voulu trop grand, pour aller minutieusement dans les âmes.

— *De même dans* Metropolis, *ce sujet est déjà très nettement indiqué.*

— Je suis très sévère envers mes œuvres. On ne peut plus dire maintenant que le cœur est le médiateur entre la main et le cerveau, car il s'agit d'un pur problème économique. C'est pourquoi je n'aime pas *Metropolis.* C'est faux, la conclusion est fausse, je ne l'acceptais déjà pas quand je réalisais le film.

— *Vous l'a-t-on imposée ?*

— Non, non.

— *Elle nous surprend, elle semble plaquée, ajoutée au film et n'en faire pas partie.*

— Je crois que vous avez raison.

— *Tandis que la conclusion de* Fury, *vous ne la reniez pas ?*

— Non, la conclusion de *Fury* est une conclusion individuelle, non une conclusion générale. On ne peut pas donner de recettes pour vivre. C'est impossible.

— *Finalement la leçon de l'ensemble de vos films serait que chaque homme doit trouver sa propre solution.*



Fritz Lang (à droite) en conversation avec Willy Fritsch (c'est l'autre) pendant le tournage de *La Femme sur la Lune*.

— Je le pense. L'homme peut se révolter contre les choses qui sont mauvaises, qui sont fausses. Il faut se révolter lorsqu'on est « piégé », par des circonstances, par des conventions. Mais, je ne crois pas que le meurtre soit une solution. Le crime passionnel ne sert à rien. Je suis amoureux d'une femme, elle me trompe, je la tue. Alors que me reste-t-il ? J'ai perdu son amour puisqu'elle est morte. Si je tue son amant, elle me déteste et je perds encore son amour. Tuer ne peut jamais être une solution.

— *Alors pour vous qu'est-ce que c'est qu'une solution ? Par exemple dans le cas des héros de* While the City Sleep, *quelle solution pour eux, car la conclusion du film nous a paru très pessimiste, plus même, pleine d'amertume.*

— Je ne crois pas que la vie soit très douce. (*Rires*). Mais ma conclusion n'est pas pessimiste. Nous voyons le combat de quatre hommes pour obtenir une position sociale, l'un pour l'argent, l'autre pour le pouvoir, le troisième, je ne sais plus, et le dernier parce qu'il aime ça. Mais l'homme qui gagne sur tous les autres, c'est celui qui a un idéal. Ça veut dire, si tu fais toujours ce que tu dois faire sans te détester, si tu n'a pas besoin de cracher dans le miroir quand tu te regardes le matin, tu reçois ce que tu désires. Alors, où voyez-vous du pessimisme ?

— *Nous avions l'impression que le héros sympathique n'était pas si sympathique que cela.*

— C'est autre chose, c'est autre chose.

— *Non, nous voulions dire que la tonalité du film...*

— La tonalité de ce film est peut-être un aperçu du film que je désire entreprendre maintenant, cette critique de notre vie contemporaine, où personne ne vit sa vie personnelle. Chacun est toujours soumis aux obligations de son travail qui sont très importantes pour

lui. Après tout, l'argent c'est important. Souvent les critiques me demandent pourquoi j'ai tourné tel film ? La vérité est que j'ai besoin d'argent. (*Rires*). Somerset Maugham a écrit que même l'artiste a le droit de gagner de l'argent.

Parole donnée, parole d'honneur.

— *Cependant, existe-t-il des films que vous ayez réalisés pour l'argent et auxquels vous ne vous seriez pas intéressé du tout ?*

— Non, bien sûr. Je n'ai jamais signé un film uniquement pour de l'argent, jamais. Mais certains films je l'avoue, j'aurais pu en faire quelque chose d'autre. Dès que je conçois un film, je m'y intéresse, mais certains films d'aventure m'intéressent moins que *Le Maudit* ou *Fury* ou *La Femme au portrait,* bref des films qui critiquent notre société.

— *Qu'est-ce qui vous a amené à réaliser un western comme* Rancho Notorious ?

— D'abord, montrer ce qu'il advient d'une femme qui fut une reine de tripot et d'un homme qui fut un célèbre hold-up man, mais parce qu'il est trop âgé et qu'il ne tire plus au révolver aussi vite qu'autrefois, il a cessé d'être le héros. Arrive un homme jeune qui, lui, tire plus vite que l'homme âgé. C'est l'éternel préambule. Ensuite un élément technique m'intéressait beaucoup : introduire un chant comme élément dramatique. Avec six ou huit lignes de cette chanson j'arrivais plus vite à la conclusion et j'évitais de montrer certaines choses qui auraient pu être ennuyeuses pour le public et qui n'étaient pas tellement importantes pour le film.

— *A cette époque aviez-vous vu et voyez-vous encore beaucoup de westerns ?*

— Oui. J'aime les westerns. Ils possèdent une éthique très simple et très nécessaire. C'est une éthique que l'on ne signale plus parce que les critiques sont trop sophistiquées. Ils veulent ignorer que c'est quelque chose de très nécessaire que d'aimer réellement une femme et de combattre pour elle. Quand je préparais *Le Tigre du Bengale,* je discutais avec mon dialoguiste parce que je voulais que le Maharadja dise : « Si vous me donnez votre parole d'honneur, je vous laisse libre dans mon palais. » Et le dialoguiste m'a répondu : « Mais, écoute, tout le monde rira. Qu'est-ce que ça vaut une parole d'honneur aujourd'hui ? » Avouez que c'est très triste. (*Rires*). Il n'existe pas de contrats aujourd'hui que je ne puisse rompre ou que mon partenaire ne puisse rompre. A quoi bon écrire cent pages s'il refuse de me donner de l'argent, je suis obligé d'aller au tribunal et ça dure cinq ans. De même pour moi. Si je refuse d'exécuter mon contrat, personne ne peut me forcer. Alors, c'est idiot. Tandis que si j'engage ma parole d'honneur, ça me lie davantage. Ce sont des idées simples, primaires qu'il convient de répéter à la jeunesse, qu'il faut redire tous les ans car chaque année apparaît une nouvelle génération. J'ai vu à Berlin un film allemand contre la guerre. Les critiques ont été très mauvaises, prenant prétexte que ce film n'amenait rien d'original, qu'il développait de vieux thèmes. Mais que peut-on dire de nouveau contre la guerre ? L'important est qu'on les répète de nouveau et de nouveau et de nouveau.

— *Considérez-vous le cinéma comme un instrument de prédication et d'éducation ?*

— Pour moi, le cinéma est un vice. Je l'aime beaucoup, infiniment. J'ai souvent écrit qu'il est l'art de notre siècle. Et il doit être critique.

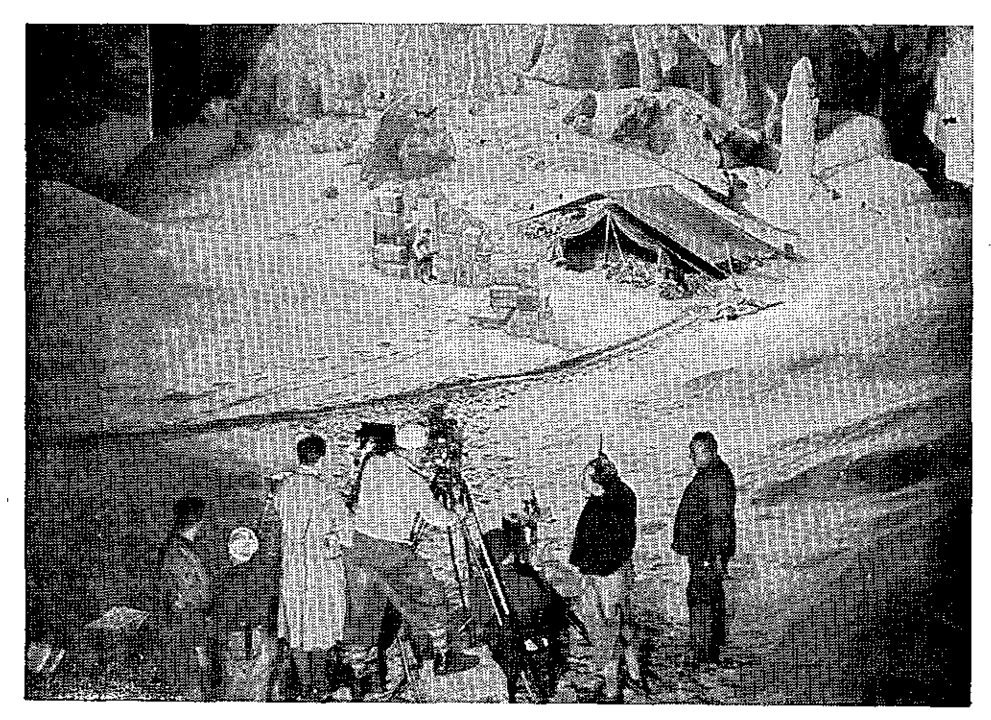
Vous êtes trop gentils.

— *Dans quelles circonstances avez-vous été amené à réaliser* Human Desire *et pour quelles raisons avez-vous modifié le dénouement et même les antécédents ?*

— Dans une critique vos CAHIERS m'ont donné une réponse. Pourquoi ?

— *Mais vous aimez ce film, ou préférez-vous ne pas en parler ?*

— Je veux bien en parler, mais le film de Renoir est tellement meilleur. D'abord j'avais un contrat. Si j'avais refusé on m'aurait dit : « Parfait, mais si nous avons un autre film pour vous, puisque vous avez touché de l'argent pour celui-ci, vous n'en rece-



La Femme sur la Lune est un film beau comme le soleil.

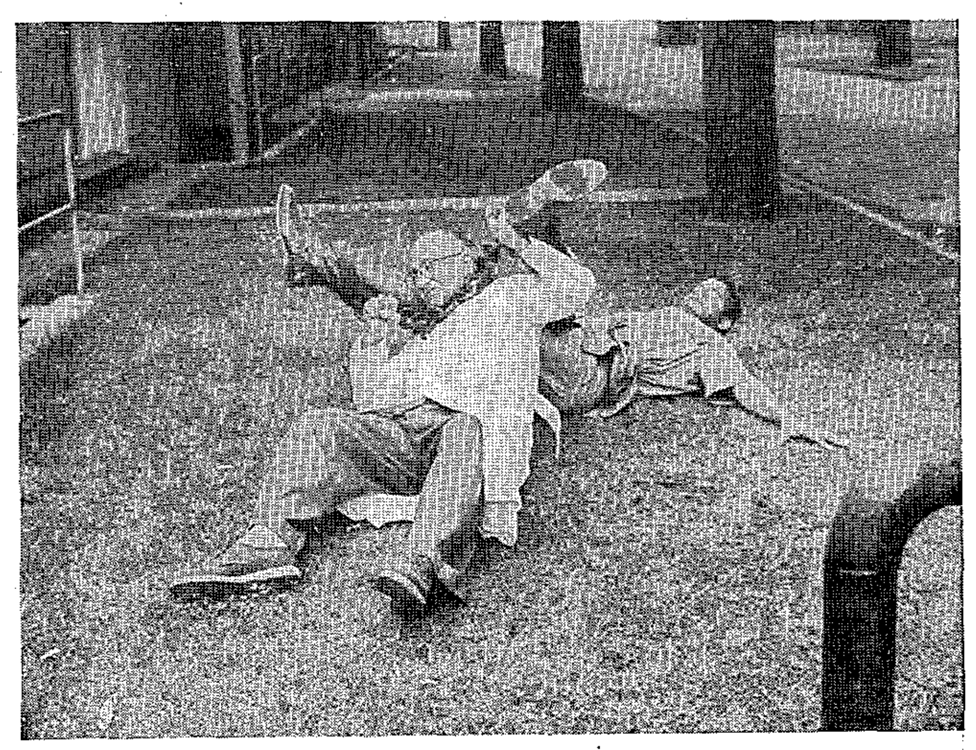
vrez plus. » Cela aurait pu durer un ou deux ans. Je me suis incliné. Puis le producteur me dit : « C'est entendu, nous aimons beaucoup le film de Renoir mais nous ne pouvons faire de « sex pervers ». Il faut que nous ayons un jeune Américain très propre. » En fait il avait raison car la censure se serait opposée à un personnage à la Gabin. Vous n'imaginez pas les difficultés que nous avons eues à trouver une compagnie de chemin de fer qui autorise les prises de vues, sous prétexte que nous montrions un meurtre. On me répondait : « Sur notre ligne, mais un meurtre, c'est impossible ». Et on avait raison, absolument raison. Croyez-vous que les actionnaires de la Santa Fé Cie soient très heureux quand ils voient un film sur la Santa Fé avec un meurtrier dedans ? (*Rires*). Et alors qui peut réaliser un film sur la bête humaine s'il ne tourne pas le livre ? Mon film ce n'est pas *La Bête humaine*. On l'a baptisé en anglais *Human Desire*. C'est quelque chose qui était inspiré d'un livre, d'un film. Je me demande pourquoi vous avez écrit une bonne critique dans vos CAHIERS.

— *Formellement, votre film est très beau.*

— Merci beaucoup, vous êtes très gentils, mais ce n'est pas *La Bête Humaine*.

J'ai été très ému.

— *Pour en revenir à vos propos précédents sur le western, il est une objection que vous ont souvent adressée nombre de critiques, que d'ailleurs nous ne partageons pas, et qui vous reproche votre goût pour ce que l'on appelle en gros le mélodrame. Or n'aimez-vous pas justement ce soi-disant mélodrame, tant dans vos westerns ou vos films policiers que dans vos films à triangle, dans la mesure où il permet des situations plus fortes, où les êtres, les hommes sont ainsi davantage mis à nu ?*

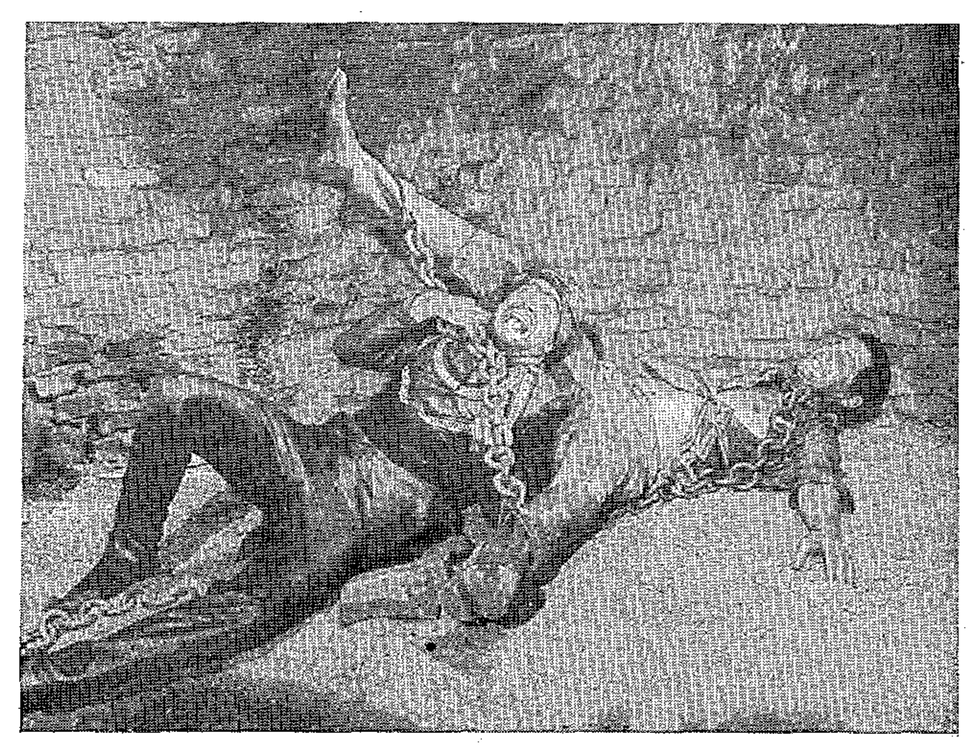


D'abord on répète la scène consciencieusement...

— J'ignore ce qu'est un mélodrame, je ne le sais pas. La vérité est que j'ai souvent vu dans ma vie des meurtriers, je me suis souvent rendu sur des lieux où on avait commis un crime. Je ne pense pas que ce que j'ai vu soit du mélodrame. Et puis ce n'est pas à moi à faire la critique des critiques. Je réalise un film, c'est un enfant que je mets au monde. Tout le monde a le droit de le critiquer. C'est tout. Permettez-moi d'avoir la vanité qui seule me rend heureux : l'accueil favorable du public. Je ne travaille pas pour les critiques mais pour des spectateurs que j'espère jeunes. Je ne travaille pas pour des gens de mon âge parce qu'ils devraient être déjà morts, et moi aussi. Je ne voulais pas venir à Paris. Ce cocktail, ces quelques mots devant le public à la Cinémathèque, je l'ai dit à Mme Lotte Eisner, ça me ressemble comme un monument pour un homme qui malheureusement n'est pas encore mort. C'est elle qui avait raison. Un public jeune a vraiment répondu. J'ai été ému, très ému, parce que c'est la preuve que l'on n'a pas travaillé pour rien.

— Vous nous disiez précédemment que le but du cinéaste était de critiquer. Est-ce que cela ne pourrait être la définition de la mise en scène ?

— Tout art, je pense, doit critiquer quelque chose. Il ne consiste pas à dire c'est bon, c'est épatant, c'est merveilleux. En tout cas, que peut-on dire d'une femme qui est bonne ? C'est une bonne mère, une bonne épouse. Mais que peut-on raconter sur une femme très méchante. On peut parler deux heures sur elle, elle est intéressante. (*Rires*). Vrai ou non ? Vous dites de l'une elle est bonne, mais de l'autre... Car la question se pose ainsi : pourquoi est-elle méchante ? et est-elle vraiment méchante ? En a-t-elle le droit ? Quelles furent les circonstances ? Les hommes ne *sont*-ils pas responsables ? On en parlerait toute une nuit. Et même on pourrait en parler toute une nuit avec elle. (*Rires*). J'ai vu ici, à Paris, un film anglais intitulé *Room at the Top*. Il y a deux femmes, l'une très franche,



... et puis on la tourne. (*Le Tombeau hindou.*)

l'autre méchante. La plus intéressante, c'est Simone Signoret, non parce qu'elle est meilleure actrice mais parce que ses sentiments sont davantage passionnants.

Un ouvrage rempli d'idioties.

— *Dans quelle mesure avez-vous été influencé ou avez-vous réagi contre le courant expressionniste ?*

— J'ai été très influencé. On ne peut traverser une époque sans en recevoir quelque chose.

— *Les* Niebelungen *nous semblent expressionnistes dans le bon sens du terme tandis que* Caligari *nous paraît l'être dans le très mauvais sens.*

— Vous avez tort. Parce que *Caligari* était un essai intéressant, c'était la première tentative. Quand Wiene a essayé de recommencer avec *Genuine,* ça ne marchait plus. Le cinéma est un art vivant. Il faut prendre tout ce qui est nouveau, non pas sans examen, mais ce qui est bon pour vous, ce qui vous enrichit.

— *Qu'est-ce qui vous semblait bon dans le mouvement expressionniste, qu'est-ce que vous en avez pris dans vos films ?*

— C'est très difficile de vous dire cela ; ce que je prends ce sont mes émotions, j'essaye de créer quelque chose. Dans ces sortes d'interviews on me demande ou on me démontre ce que je voulais faire. Un jour, en Amérique, des admirateurs m'ont appris ce à quoi je pensais quand je réalisais *Le Maudit.* Je leur ai répondu : « C'est très intéressant, mais c'est la première fois que je m'en rends compte. » Je ne peux pas vous répondre, ce sont des émotions. Quand des jeunes metteurs en scène viennent vers moi et me





Un metteur en scène impérial.

demandent : « Donnez-nous les règles pour faire de la mise en scène », je leur dis : « il n'y a pas de règles. » Aujourd'hui je vois que ça c'est bon, il faut aller dans cette voie et demain je dis ce n'est plus juste, il faut s'orienter différemment. J'ai utilisé le chemin de fer et maintenant je me sers de l'avion, mais il m'est impossible de prétendre que désormais le chemin de fer est mauvais. Je ne peux pas dire ce que j'ai trouvé dans l'expressionnisme. Je l'ai utilisé, j'ai essayé de le digérer.

— *Certains de vos confrères aiment à développer des théories sur leur art, en particulier Eisenstein qui a écrit de nombreux articles théoriques. N'êtes-vous pas tenté vous-même de développer des considérations théoriques à partir de votre œuvre dans le même sens qu'Eisenstein l'a accompli pour son œuvre et dont il a prétendu tirer une théorie générale sur le cinéma ?*

— Je pense que lorsqu'on a une théorie sur quelque chose on est déjà mort. Je n'ai pas le temps de penser à des théories. On doit créer des émotions, non créer à partir de règles. Travailler avec des règles c'est travailler avec son expérience, c'est rentrer dans la routine. Je connais un homme nommé M. Kracaüer qui a écrit un livre : « De Caligari à Hitler ». Sa théorie est absolument fausse. Il a cherché tous les arguments pour prouver la vérité d'une théorie fausse. Je me suis donc efforcé de dissuader la jeunesse d'aujourd'hui de croire à la vérité d'un livre qui contient tant d'idioties. Je l'ai dit à ce monsieur. Il en a été très fâché. (*Rires*). Vous savez j'ai une langue, il me suffit de m'en servir et je peux tout prouver. Mais ce n'est pas nécessaire à ma vérité. Une théorie ce n'est rien du tout pour un créateur, ça ne sert qu'aux gens déjà morts.

Volez-moi, j'en serai fier.

— *Avez-vous eu l'occasion de connaître Murnau en Allemagne ?*

— Oui, mais pas très bien. Il est parti très tôt pour l'Amérique et était déjà mort quand je suis arrivé là-bas. Il a réalisé des œuvres excellentes. C'était une personnalité très intéressante. Il a fait *Nosferatu,* très, très bon. *Tabou,* et même un *Faust* où l'on trouvait des choses très, très passionnantes.

— *Puisque vous allez souvent au cinéma, existe-t-il des cinéastes que vous admirez plus que d'autres ou préférez-vous ne pas répondre ?*

— Je vous tairais les noms, mais naturellement, je préfère certains acteurs, certains cinéastes.

— *Vous admirez Renoir ?*

— Je vous l'ai dit, *La Bête humaine* est supérieure à *Human Desire.* On ne peut pas comparer les deux films.

— *Et que pensez-vous d'Orson Welles, de Nicholas Ray ?*

— J'ai vu deux ou trois films de Ray que j'aime beaucoup. *Rebel Witkouta Cause* est un très bon film.

— *Son premier film,* They Live by Night *était très inspiré de vos films.*

— J'accepte. Ecoutez-moi, j'ai volé des choses à d'autres metteurs en scène et je suis très content et très fier si quelqu'un me vole quelque chose. Qu'est-ce que ça signifie, voler. On prend une idée que l'on admire et l'on essaye de la faire sienne.

Propos recueillis au magnétophone par JEAN DOMARCHI et JACQUES RIVETTE.)



Le moindre détail a son importance.

LA HAUTAINE DIALECTIQUE DE FRITZ LANG

par Philippe Demonsablon

Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé une fois pour toutes que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir.

René CHAR.

S'il était besoin de prouver que l'œuvre de Fritz Lang doit beaucoup à la préméditation, et guère à des hasards que l'humeur peut juger heureux ou malheureux, on ferait ample moisson d'arguments rien qu'en étudiant de près le scénario de ses films. Ce n'est en effet un secret pour personne que, ancien scénariste lui-même, Fritz Lang fait le plus souvent remanier sous son contrôle les sujets qui lui sont proposés, quand il ne produit pas personnellement ceux qui lui tiennent le plus à cœur. Consentons-lui donc, pour commencer, la responsabilité qu'il a des sujets de ses films : nous pouvons faire fond sur eux pour un premier contact avec un auteur chez qui la continuité de la pensée a plus d'importance que l'évidente et nécessaire évolution d'un style.

Concertante, son œuvre fait pendant plus de trente ans se répondre en elle des motifs contrastés : chasse à l'homme et vengeance, innocence et défi, fascination et liberté, hantise de la solitude et non moindre hantise de la promiscuité. Ainsi voyons-nous se dégager la constance de certains thèmes, mais aussi leur diversité, et, surtout, se manifester un mouvement ininterrompu par quoi les différences, jouant leur rôle, s'unifient sans pour autant s'estomper. Comme toute œuvre, celle-ci se développe à la manière d'un arbre et non d'un syllogisme. Elle s'organise à mesure qu'elle se crée. Elle donne sa loi à mesure qu'elle se forme, elle ne cesse pas de se modifier à mesure qu'elle s'engage plus avant dans l'existence. Aussi la présence d'un thème, pour attestée qu'elle soit, importe-t-elle moins après tout dans l'économie de l'ensemble, que ce trajet qui le verra croître, s'approfondir, s'infléchir, s'inverser. Contradictions et renversements, voilà où l'invention de Fritz Lang trouve son plus sûr ressort, et chacun de ses films parvient toujours en un certain point où, les contraires accumulés, il ne peut plus se mouvoir que sous l'effet de son propre déséquilibre : l'expérience la plus immédiate de la création se traduit par le mouvement de la dialectique. Il n'est jusqu'aux mots d'échec, d'écrasement, de poursuite, de défi, de vengeance, venus sous la plume pour caractériser tel ou tel de ses films, qui ne se rattachent à des notions essentiellement dynamiques. C'est ce dynamisme que je voudrais d'abord étudier sur quelques cas, dont quiconque est familier de Fritz Lang saisira bien le caractère exemplaire.

*

Le Maudit (1932) réussit la gageure de présenter un personnage rigoureusement opaque et dont la fréquentation ne peut qu'épaissir le mystère. Comme ils se manifestent, ses actes, ses expressions, ses gestes demeurent étrangers, le rejettent dans un monde foncièrement autre. Regards qui ne savent pas ce qui les traverse, mouvements qui ignorent leur destination : le personnage de Broderick Crawford, dans *Human Desire (Désirs humains,* 1954), prolonge celui de Peter Lorre. Et sans doute y aurait-il quelque inconséquence à plaider pour l'esthétique du comportement, cette imposture si habile à nous rendre étranger ce qui nous reste proche ou accessible, si l'imposture, ici, n'eût été justement de se permettre la moindre approche, de prétendre avancer la moindre explication. *Noli me tangere* : ne me touche pas, car je suis autre. Toujours la grandeur de Fritz Lang apparaît dans ce qu'il se refuse, et toute approche ici resterait partielle, partielle toute explication, sociale ou psychanalytique. Partielle et d'autant plus illusoire qu'elle rencontre un public tout prêt à s'en satisfaire. « Pourquoi cet homme tue-t-il ? » interroge le récent remake de ce film. « Peu importe », avait d'avance répondu Fritz Lang, et la dernière image l'imprime de la plus poignante façon, « peu importe puisqu'il a tué ; mais plutôt pourquoi cette sorte d'homme existe-t-elle ? » Culpabilité, innocence, nous voyons ces notions peu à peu se dissoudre, dépassées par la démarche d'une pensée qui les confronte et les pèse.

Légère est la dette de cette réussite envers quelque expressionnisme, fût-il interprété selon les exigences personnelles de l'auteur : en fait, aucune rupture de style ne marque son passage en Amérique et pourtant plus de dix ans s'écouleront avant que Fritz Lang retrouve ce pur mouvement. Pour ses débuts outre-



Le Testament du Dr. Mabuse.

Atlantique, l'affabulation va primer ce qu'on pourrait appeler, après Rohmer et Chabrol, le « postulat formel ». Les thèmes apparaissent avec plus de système, non sans laisser un goût certain de la provocation. La montée du nazisme au pouvoir n'a pu que faire mesurer à Fritz Lang la bassesse des entraînements collectifs — et la fausse Maria poussant à l'hystérie les foules de *Métropolis* (1926) n'a peut-être pas d'autre origine. Chassé d'Allemagne par le nazisme, il se tournera pour un temps vers les formes les plus agressives d'affirmation de l'individu devant les pressions collectives. C'est par excellence la période des personnages asociaux, du héros victime et vengeur tour à tour. Dans *Fury* (1936), un faux coupable manque d'être lynché par la populace qui incendie sa prison ; sauvé *à l'insu de tous*, il laisse se juger le procès de ses assassins, qui se révèlent aussi lâches comme individus qu'ils furent abjects en groupe.

You Only Live Once (J'ai le droit de vivre, 1937) brasse à nouveau les notions d'innocence et de culpabilité, non cette fois pour les dépasser par leur confrontation mais plutôt pour les insérer dans un développement alterné selon l'art de la fugue. La situation du héros à l'égard de la société est toujours en avance — ou en retard — d'une cadence sur l'idée qu'en conçoit celle-ci. Innocent, elle le prétend coupable ; il est devenu coupable au moment même où son innocence serait établie, toutes choses égales d'ailleurs — si le propre des choses n'était pas de changer. L'homme aux prises avec les hasards mouvants de la vie : Lang rejoindrait-il Hawks sous ce rapport ? Non, car nous voyons aussitôt par où il s'en distingue, exacerbant les contraires que l'autre concilie, faisant saillir les arêtes où l'autre maintient une courbe harmonieuse. Hawks se montre soucieux d'accorder l'homme et le monde ; Lang insiste sur ce qui les oppose, irrémédiablement.

Et pourtant, nous sommes encore loin du pessimisme de *The Blue Gardenia* (1952) : il aura fallu, pour y arriver, parcourir cette suite de personnages veules et bafoués qu'inaugure *The Woman in the Window (La Femme au portrait*, 1944). Au mépris de toute vraisemblance, Fritz Lang entreprenait cette fois la description d'un monde point tant imaginaire que rigoureusement possible, le rêve est là qui le souligne. Monde qu'on aura vite dit fatal : car où est le destin si le personnage use à sa propre perte le peu qu'il a de liberté, où la prescription inexorable dans ce jeu de forces que l'homme détient le privilège de déclencher sinon de toujours contrôler ? Un tel destin ne se fait pas sans la coopération de sa victime (déjà, au début du *Maudit*, les petites filles s'offraient, en chantant ses exploits, à un éventuel assassin) et si parfait soit le cercle qui l'enserre, l'homme ne le verrait pas se refermer sur lui s'il n'y consentait. Tout tend à présenter l'homme comme la seule anomalie, le seul scandale d'un tel monde : n'y interviendrait-il, cause et effet s'équivaudraient indistinctement, et seul son désir d'agir vient en troubler l'équilibre. Souvent Lang se complaît à doter le geste le plus *naturel* de répercussions si énormes que l'esprit, impuissant à en nier l'évidence, se surprend à en suspecter l'ordre logique : doigt de Robinson marquant sur le dos de Joan Bennett le point précis où plus tard il plantera un poinçon (1), blessure mortelle frappant Marlène Dietrich à l'endroit où elle portait le bijou qui lui fut arraché (2), sans cesse les actes se trouvent attirés dans l'ornière qu'ils creuseront. Telle apparaît aussi l'idée-mère de *The Woman in the Window*, idée si séduisante qu'elle passerait inaperçue, n'était le vertige dont elle saisit le spectateur : qu'ici tous les rapports de causalité s'exerceront *à rebours* — c'est-à-dire comme ils s'exercent en fait dans la pensée de l'auteur, puisque celui-ci, réalisant un certain plan connu de lui, dispose des causes en vue des effets qu'il désire obtenir. La force de ce film lui vient d'attribuer au domaine de la *réalité* ce qui est du domaine de la *fiction* : c'est en réalisant avec le maximum d'objectivité le rêve de démiurge propre à tout artiste que Fritz

(1) **Scarlet Street (La Rue rouge, 1945).**

(2) **Rancho Notorious (L'Ange des maudits, 1951).** Ce même bijou avait été volé à la jeune fille assassinée. Ainsi les deux femmes s'égalent doublement dans la mort : chez Lang les idées de mise en scène apparaissent toujours surdéterminées ; d'où leur beauté.



Joan Bennett et Edward G. Robinson dans *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*).

Lang surmonte les contradictions contenues dans le postulat formel. A ce point de notre analyse, il ne nous est pas interdit de voir, dans *The Woman in the Window*, un premier état de *Beyond A Reasonable Doubt (Invraisemblable vérité*, 1956). Sans doute la seconde réalisation est-elle plus achevée, où le mouvement dialectique se dessine tout entier dans l'œuvre et non plus seulement dans la réflexion sur l'œuvre ; mais il convenait de souligner ici que, de part et d'autre, les contradictions ne sont mises en avant que comme autant d'obstacles invitant l'esprit à un nouvel essor et que le paradoxe, loin de se donner pour définitif, n'a de valeur que d'aiguillon.

Car Fritz Lang, nous en rencontrerons d'autres exemples, choisit volontiers la forme la plus accentuée de scandale pour que l'esprit ne puisse la recevoir que dans une tension qui le prive de repos. Quoi qu'il exprime, il ne semble pas concevoir de le faire autrement que par ce mouvement nécessaire à la vie de toute pensée — ainsi de ce breuvage dont un philosophe marquait qu'il « *se décompose si on ne le remue pas* ». Et il serait bien superflu d'invoquer Héraclite si l'œuvre de Fritz Lang ne se revendiquait aussi nettement de celui qui fit du « *combat le père et roi suprême de toute chose* ». La volonté y tient un rôle éminent, mais non pour ses triomphes ni ses échecs : plutôt pour le contact qu'à travers eux elle tente d'établir entre l'homme et le monde. Le héros de Fritz Lang interroge le monde en y écoutant la répercussion de ses actes, ses gestes se soumettent, pour les révéler, aux forces qui les gouvernent, et la raison qu'il cherche ainsi n'est que sa propre raison. Même si elle s'exerce le plus souvent au détriment de l'homme dont elle déjoue la liberté, cette solidarité avec le monde sera maintes fois rappelée (1) :

(1) Citons Héraclite à nouveau : « La loi commune est universelle ; or, bien que cette loi détermine l'univers, la plupart agissent comme si l'intelligence avait ses lois propres. »

avec une constance jamais démentie, Fritz Lang fera s'abandonner ses personnages en des scènes de détente et de repos parfois longues, souvent empreintes d'effusion, avant de les laisser en proie aux plus grands bouleversements. Thème constant chez les poètes et les moralistes, direz-vous, que celui des bonheurs fragiles, et m'en citerez cent exemples. Sans doute, mais Fritz Lang n'en fait pas un sujet de plainte, fût-elle géniale, ni même d'appel au stoïcisme, fût-il sublime. Voyez plutôt, dans *The Blue Gardenia*, le dîner d'anniversaire que se donne à elle-même Anne Baxter, voyez ce trait n'épargnant aucun détail du cérémonial, ce ralenti dans une méchanceté dont la *suite seule donne* la mesure : un tel balancement n'ignore peut-être pas tout souci de construction (plus dure sera la chute...) mais la construction elle-même s'attache à rappeler que le destin n'est jamais fait que de la faiblesse de l'homme — comme si, dans ce dialogue avec le monde qui constitue la forme obligée de son action, l'homme ne pouvait un instant relâcher sa volonté sans voir autour de lui se rompre l'équilibre.

Et si le mouvement répond à une nécessité impérieuse, l'immobilité seule est intolérable. Fritz Lang en propose les images les plus physiques pour faire ressort à l'horreur. Ce sera, dans *The Woman in the Window*, ce cadavre un moment debout, comme vivant. Ce sera, dans *Rancho Notorious*, cette bouche impuissante à proférer un son, la bouche du meurtrier à qui Arthur Kennedy promet la vie sauve *aussi longtemps qu'il pourra crier*. Ce seront les accusés de *Fury*, et le désir panique qui les prend d'effacer leur image lorsqu'ils se revoient devant le tribunal, soudain *figés* dans leur forfait sur ce film d'amateur dont on suspend de temps à autre la *projection pour* les mieux désigner. Aucun photogramme de l'œuvre ne peut rendre compte du sentiment d'horreur qui naît alors chez le spectateur, et ne serait pas si fort s'il n'annonçait l'idée d'une violence faite à la nature.



Rancho Notorious (*L'Ange des maudits*).



Lee Marvin et Gloria Grahame dans *The Big Heat* (*Règlement de comptes*).

Qu'un tel sentiment puisse encore se développer suffit à montrer que toute vie n'est pas rejetée de ce système, si glacés en soient les reflets et si vives les arêtes. Peut-être (et ce n'est pas sûr après tout) l'humanisme n'a-t-il plus cours lorsqu'il s'agit de confronter aussi âprement l'humain et l'inhumain. Et pourtant, même enserrées dans cette nécessité dialectique dont nous avons esquissé les traits, la souplesse, la douceur méritent encore quelque attention pour elles-mêmes. Fritz Lang, disions-nous, laisse parfois s'attendrir ses personnages et se relâcher la tension de leur volonté ; mais c'est aussi pour lui le moment de relâcher la tension d'une pensée, de la laisser se reposer du concept sur l'objet qu'elle caresse et qui la nourrit. Scènes de repos, de contemplation abondent alors, au principal avantage des personnages féminins. La nervosité feutrée de Sylvia Sydney la destinait à interpréter, comme Brigitte Helm, la grâce éphémère et menacée, et *Fury* dit quel fond d'obstinée douceur est le sien ; *You Only Live Once* l'égale à Gretchen, qui la fait d'instinct se mouvoir dans le sublime, ne lui infligeant d'attentifs tourments que pour l'observer plus sereine. Mais la beauté souveraine, c'est à Joan Bennett qu'il appartenait d'en accomplir les prestiges. Matière royale pour un grand sculpteur, il faut la voir, seul foyer de chaleur dans la roide géométrie de *The Woman in the Window*, faire scintiller d'une intérieure palpitation la lumière dont elle est revêtue. Schéma abstrait que celui-ci ? Alors voyez-la, dans *Scarlet Street*, exécuter les gestes les plus surprenants qu'un auteur inventa, voyez quelle pose lui dicte Fritz Lang, allongée sur un canapé, pour écrire à même le sol une lettre, quelle autre pour faire d'une robe jaillir un pied ; il n'est jusqu'à ce doigt, dans la scène déjà évoquée de *Scarlet Street*, qui ne s'attarde à dire la souplesse d'un

corps. *Cloak and Dagger* (*Cape et Poignard*, 1946) vouera la même tendre attention à la forme endormie de Lili Palmer. Rien pourtant de sensuel dans ces moments de pure vacance qu'on sent si nettement tournés vers quelque *ailleurs*. « *Pendant que j'attends ma pensée, il convient que mes yeux s'occupent sur un objet particulièrement favorable* », déclarait un Faust que n'eût pas récusé Fritz Lang, celui de Valéry...

*

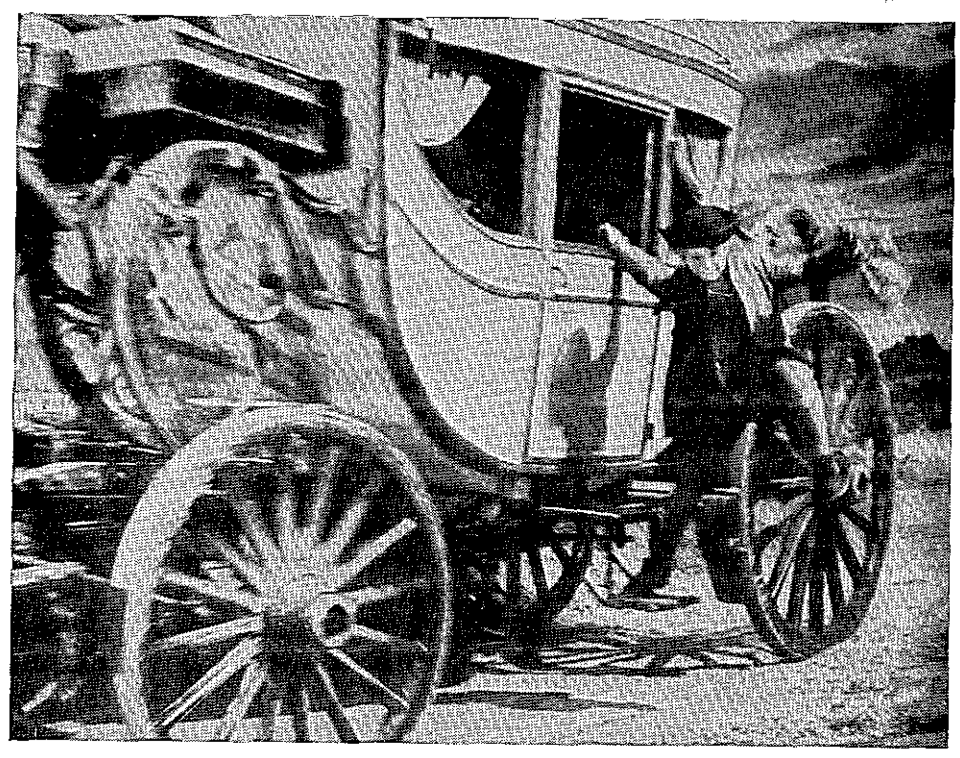
La maturité du créateur se refusera ces grâces adventices que ne dédaignait pas la maturité de l'homme. Cette beauté tantôt célébrée sera successivement dépréciée, bannie puis ignorée : l'altération que subit Gloria Grahame de *The Big Heat* à *Human Desire* en montre un exemple assez éloquent — encore n'est-ce là qu'un début, et dans son signe le plus évident. En quelques années, nous avons vu Fritz Lang dépouiller peu à peu de ses films toute séduction des yeux, puis du cœur, et de cette part enfin la plus vénale de l'intelligence, sans rien sacrifier pour autant de la figure idéale poursuivie. Et si nous devons à quelque plan inattendu de reconnaître Joan Bennett dans Barbara Stanwyck, Glenn Ford dans Arthur Franz, ce sont bien là de ces attouchements passagers par où cette figure idéale manifeste sa présence : mais nous sentons bien qu'il nous faudra aller plus loin pour en définir le contour, si difficile soit-il de suivre dans une œuvre le cheminement d'une idée dont seul nous a saisis l'ascendant.

Car le plaisir de dire et de voir ne saurait ici balancer la volonté d'expression. C'est sous le signe de l'Idée que se place l'œuvre de Fritz Lang et c'est toujours l'idée qu'en elle nous discernons sous des traits ressortissant à la pure mise en scène : esprit et matière s'y essaient l'un par l'autre et dans ce va-et-vient la plastique rejoint l'idée, qui la justifie, de sorte que l'œuvre poursuit une double existence et n'existe enfin que *par cette dualité*. Il n'est pourtant pas question d'illustrer l'idée (comme si un déguisement dût la rendre plus accessible !) mais d'en éprouver le pouvoir, et quel serait-il donc, si elle ne se montrait capable de donner forme à la matière, de la créer de *la façon la plus décisive* en l'organisant ? Mais qui, l'œuvre une fois terminée, remarque tant de difficultés inventées pour soi seul et vaincues en silence, perfection des raccords de mouvements, précision du geste et de la mise en place ? *L'économie à quoi, sans transiger*, s'efforce Lang, montre que ce ne sont, pour lui, que moyens, lieux de passage, et non point éléments d'une technique exaltés pour leur puissance ou leur achèvement.

Or les vertus de la figure sont *aussi* celles de *l'idée qui l'inspira : en cet accord* réside l'énigme jamais résolue de la beauté, jamais expliquée de l'œuvre. Perfection et achèvement répondent à une stricte nécessité ; il ne faut pas qu'ici puisse entrer autre chose que ce qui y fut appelé (et si Lang a mérité le nom de constructeur, c'est en ce qu'il refuse de faire sa part au hasard), il ne faut pas qu'un geste, un mouvement, un regard se puisse concevoir autrement qu'il est montré. Le moindre trait porte la marque d'une telle nécessité que l'œuvre tout entière semble parcourue de signes, et le naturel même y devient trop naturel. Impérieusement une zone de lumière trace un chemin dans la fixité du plan, une ligne du décor infléchit la visée d'un regard, quelque secrète courbure de l'espace attire les trajets des acteurs. Le moindre trait, disais-je : ainsi dans *The Big Heat* (*Règlement de comptes*, 1953) une longue scène d'intérieur entre Glenn Ford et Jocelyn Brando se déroule-t-elle sous des angles entièrement tournés vers le centre de la pièce, et c'est au changement de plan le plus anodin, un contrechamp, que reviendra le soin de montrer la jeune femme dos à la fenêtre *parce que* l'explosion qui la tuera quelques instants plus tard doit apparaître dans un cadrage analogue. De tels signes florissent à travers l'œuvre de Fritz Lang, et pas seulement dans ses films d'espionnage qui longtemps *lui offrirent* un prétexte irréprochable à les multiplier sans en révéler le chiffre. Du moins le registre d'angoisse et de rigueur autorisé par ce genre de

films assurait-il à Fritz Lang le parfait accomplissement d'un dessein nourri de longue date : ne consentir aux personnages que la stricte conscience de leurs actes, après leur avoir retiré toute conscience des forces qui les déterminent — celle-ci étant dévolue au spectateur pour susciter en lui l'horreur tragique. Voilà qui demeurera acquis.

Car il serait vain d'assujettir les acteurs aux pouvoirs de la lumière et des objets, vain de les plier aux lois de la géométrie, si ce n'était pour faire l'attention se porter au-delà des personnages. Humain, trop humain... si elle se fixe sur eux, comment parviendra-t-elle jusqu'à l'idée ? De l'étonnement doit naître la réflexion : à l'œuvre de dessiner un labyrinthe, non d'en livrer le secret, qui ne lui appartient pas. Si l'art consiste, comme le voulait Goethe, à masquer d'un manteau la figure dont l'artiste porte en lui le projet vivant, alors nous voyons Fritz Lang tisser un vêtement de plus en plus léger sur des nerfs de plus en plus tendus. Au fur et à mesure les signes perdent de leur mystère et viennent se confondre avec l'idée même. Le décor s'aère — mais il se fait aride ; la lumière s'uniformise — mais elle se fait implacable. Le peu qui restait d'anecdote s'efface et la nécessité s'en accroît d'autant. *Rancho Notorious* et *Moonfleet* (1954) ne sont que deux flambées romantiques, deux haltes où l'œil sinon le cœur se réchauffe sur cet itinéraire de dépouillement qu'ouvrit *Clash by Night (Le Démon s'éveille la nuit*, 1951) — dépouillement mis au profit d'une idée plus générale, non d'une vérité de détail d'échantillons humains qui seront au contraire laminés, rabotés, passés au calibre. Certes, Fritz Lang avait déjà trouvé, dans le prétexte décoratif des *Niebelungen* (1923-24) une première voie vers la déshumanisation des acteurs ; c'est avec plus de force qu'il



Moonfleet (*Les Contrebandiers de Moonfleet*). Seuls les spectateurs de province ont eu le privilège de voir ce film, toujours inédit à Paris.

y revient, s'abstenant désormais de les engager dans aucune apparence abstraite. *The Blue Gardenia* doit à son réalisme de pouvoir déprécier méthodiquement les personnages, et sans doute fallait-il une fois, pour prendre congé d'eux, recourir à un trait aussi mordant : *l'eau-forte, on le sait, tient son nom* de l'acide qui la révèle. Mais il faut aller plus loin encore ; et l'existence larvaire échue en partage aux acteurs de *Clash by Night* et surtout de *Human Desire* porte un échec autrement sévère à la notion de personnage. Les voici qui agissent comme des somnambules, et leur conduite, rétive à toute psychologie, appelle une description d'autant plus nette. L'opacité ne saurait masquer ici une fulgurante sécheresse : *c'est dans* les ténèbres que l'éclair luit le mieux, et d'elle-même, réduite à elle-même, chemine l'idée, qui ne rencontre plus de conscience pour s'y absorber.

Ira-t-on reprocher à cette œuvre de ne mouvoir que des sentiments simples ? On comprend *bien qu'il ne peut* plus y être question que d'un *regard* sur l'homme. Travelling arrière, l'acteur avance de biais ; panoramique, il passe entre l'étroit d'un mur et l'œil impassible de la caméra ; travelling avant, il s'éloigne ployé sous ce regard... ce mouvement si souvent vu ailleurs et si mal à propos, nous le sentons lourd ici de choses tues. A la fin de sa vie, un homme médite sans passion sur son expérience des hommes ; *il y garde ce qu'il faut* de distance et met dans le pessimisme sa certitude et son réconfort. Est-ce donc là l'ultime confidence ? Non, et Fritz Lang une fois encore fera se refermer le cercle : car ses personnages, si schématiques soient-ils devenus et si proches du concept, se trouvent *par cela même* plus proches aussi du spectateur. Ce regard qui ne cille pas, ce regard sans merci posé sur les simulacres qui habitent l'écran, voici maintenant que le *spectateur* le sent posé sur lui-même, lui renvoyant de lui-même ce portrait si peu flatté. Pourquoi l'accepter, dites-vous ? C'est que nul n'échappe à l'intelligence — et pourtant à la lumière de la seule intelligence, nul, non plus, ne saurait trouver grâce.

Philippe DEMONSABLON.



Fritz Lang, *quatrième* lancier du Bengale.



Lee Marvin et Glenn Ford dans *The Big Heat* (*Règlement de comptes*).

TRAJECTOIRE DE FRITZ LANG

par Michel Mourlet

Que peut être un film, sinon une implacable et nécessaire coulée d'images en quoi la conscience fascinée se noie, s'oublie, pour se retrouver au plus intime de l'être ? Que peut être un film, cette interrogation que suscite l'œuvre des grands cinéastes, Fritz Lang est l'un des rares à l'avoir sondée à fond et résolue. Son œuvre entier apparaît comme une approche lente et tenace, une fois les fins posées, de la perfection des moyens susceptibles d'y conduire. Quelles sont ces fins ? Il s'agit, comme en toute œuvre d'art, d'imposer une certaine forme du monde avec le maximum d'intensité, de manière à paralyser le réflexe critique par l'évidence de la révélation. Le cinéma étant un regard sur les choses et d'abord sur les êtres, il y aura lieu d'imprimer aux apparences un mouvement tel que, prise dans l'engrenage, la conscience spectatrice devienne le lieu passif d'une liturgie où chaque geste renvoie à la totalité du symbole. L'œuvre alors sera parfaitement fermée sur soi, cercle emprisonnant un univers qui se suffit à lui-même, puisque c'est d'une frange d'interférences entre l'œuvre et la réalité quotidienne que naîtrait un

éventuel recul. (Soit le refus du banal, comme inutile, soit du hasardeux, comme nuisible, soit du faux, comme inefficace.) Si le banal et le faux réveillent le spectateur du sommeil *hypnotique* et le restituent à son présent réel, quel champ reste-t-il à cultiver ? La seule réponse est : le possible, autrement dit ce qui est perçu à la fois comme vrai et comme extrême, comme la réalisation des virtualités, *étanchant* la soif originelle de l'homme. Et si le contingent rompt l'unité de l'œuvre et disperse son pouvoir, l'ordonnance du possible en nécessité de façon que l'œuvre investisse inéluctablement les positions d'attente du spectateur, nous conduit au cœur du problème de Fritz Lang. L'élimination du hasard, la domination constante des formes par une architecture dont toutes les parties se répondent et se *provoquent*, aboutiront à une fascination, ou impossibilité pour le spectateur de s'arracher à l'ordre du spectacle.

*

Il n'est pas surprenant que l'œuvre de Fritz Lang ait suivi un itinéraire qui n'est autre que celui du cinéma lui-même envisagé dans son ensemble. Les moyens qu'il *a mis* au service de ses fins font ressortir à la fois la permanence de celles-ci et le sens d'une transformation. Des *Araignées* à *La Femme sur la Lune* s'ébauche une esthétique qui emprunte naturellement ses éléments de base à la situation du cinéma à cette époque, c'est-à-dire surtout à son mutisme, ressenti comme manque et suppléé par une déformation des apparences en métaphores plastiques. Ce qui deviendra une géométrie dans les âmes doit commencer par se borner à une géométrie dans l'espace. L'expressionnisme est coulé dans un moule euclidien qui en transpose la valeur. Faute de pouvoir cerner les êtres et dévoiler leurs profondeurs, on abstrait leurs gestes vers une épure décorative dont les lois sont la symétrie et la lenteur. Ainsi une liturgie est-elle créée, fondée sur un hiératisme uniquement formel. Déjà se trouve *préfiguré dans cette* liturgie dont les acteurs sont les servants le caractère principal de l'attitude ultérieure de Lang vis-à-vis d'eux, à savoir d'en faire le véhicule le plus neutralisé de la mise en scène considérée comme pur *mouvement*, alors que l'inverse en général se produit chez les autres cinéastes, pour qui la mise en scène est le moyen d'exalter les acteurs, comme un courant impondérable illumine au passage des ampoules électriques. D'où la *prédilection* de Lang pour des acteurs plutôt négatifs que positifs, dont la retenue, le secret ou la passivité tolèrent plus facilement l'annihilation qui leur est imposée (Dana Andrews, Glenn Ford, Walter Reyer...).

L'accès du *cinéma à* l'univers sonore semble désorienter Fritz Lang, qui perd de vue la rigueur à laquelle il s'est voué pour sacrifier aux idées, à la démonstration, à l'impureté des postulats moraux intervenant dans le jeu des êtres et le *faussant. Parmi* d'autres, *M. le Maudit, J'ai le droit* de *vivre* offrent l'image d'un relâchement ainsi provoqué par l'ivresse de la parole non encore maîtrisée et intégrée à une mise en scène qui soit l'aboutissement intérieur des prémisses géométriques de la période muette. Il faut attendre l'après-guerre, *Ministry of Fear (Espions sur la Tamise), Rancho Notorious (L'Ange des maudits),* pour trouver l'esquisse d'un tel accomplissement qui s'épanouit dans *Le Secret derrière la porte, Big Heat (Règlement de comptes), Désirs humains, La Cinquième victime, Moonfleet, Invraisemblable Vérité,* et s'achève dans la maturité complète et la *somme* du *Tigre du Bengale* et du *Tombeau Hindou.* Il va de soi que la trajectoire ainsi décrite ne possède pas dans le détail cette rectitude que lui procure l'éloignement. Il y a des cassures, des bonds en avant suivis de rechutes. Ainsi les deux époques de *Mabuse le joueur* rendent-elles un son plus moderne que les *Niebelungen* ou que *Metropolis.* Ainsi *Fury,* pour être le premier en date de la période américaine de Lang, n'en est-il pas moins le meilleur de ses films d'avant guerre, avec, en particulier pendant le procès, une mise en place et une direction des acteurs qui ne sont pas sans annoncer *Beyond a Reasonable Doubt.* Ainsi surtout l'admirable *Secret*



Gloria Grahame dans *Human Desire* (*Désirs humains*).

Beyond the Door précède-t-il de trois ans *Clash by Night*, qui nous donne l'occasion d'assister à un singulier abaissement du point de vue, du ton, à un incompréhensible rétrécissement du regard. En fait, Lang ne retrouvera complètement cette altitude que dans *Beyond a Reasonable Doubt* et dans les deux époques du *Tigre*. L'ère culminante de Fritz Lang commence donc vers 1948, avec une mise en scène qui cesse d'être le support du scénario ou une décoration superficielle de l'espace pour se faire aiguë et intime, mise en question des corps et des décors, centrée sur des problèmes fondamentaux de regards, d'impulsions de la main, de brusques illuminations d'abîmes. Dorénavant c'est le scénario qui supporte la mise en scène, celle-ci devenant la fin. Ce qui explique pourquoi cette période est celle aussi à partir de laquelle se détachent de Lang les personnes qui appellent mise en scène une certaine façon de délayer une histoire sur un écran, ou le déploiement spectaculaire et puéril d'une plastique impuissante à atteindre l'essentiel.



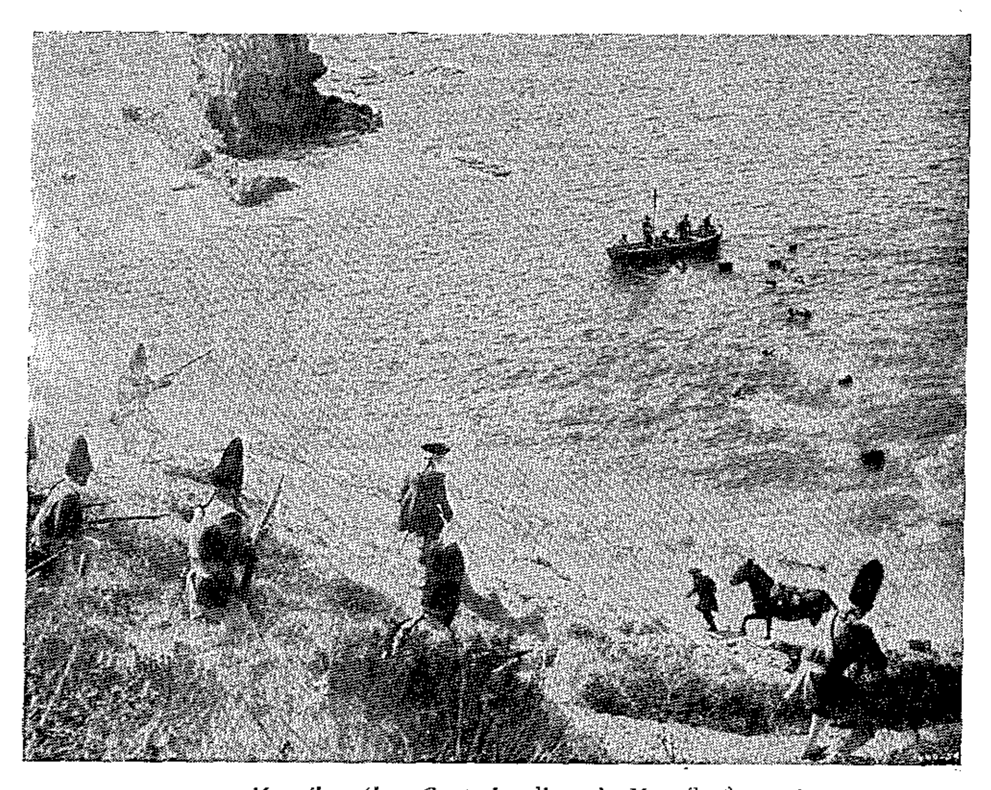
L'altitude dont je parlais, le ton proprement langien qui procède d'un regard d'aigle sous lequel tout s'égalise, témoigne d'un sens du cosmique qui sous-tend entièrement les derniers films et éclate brusquement dans les ultimes plans du *Tigre*, où il s'incarne jusqu'au symbole par le geste halluciné du fugitif déchargeant son arme contre le soleil. Les ressorts psychologiques et moraux sont résorbés, dépassés, le récit débouche d'emblée sur le terrain des rapports de l'homme et du monde, ce monde qui ne lui appartient pas. Voici le tragique à l'état pur ; non pas une dérisoire critique des hommes, mais une description de la fatalité. On ne peut mieux

faire sentir cette hausse de ton qu'en comparant *Clash by Night*, *Human Desire* et *Le Tigre du Bengale*. La même situation, le « triangle éternel », selon l'expression de Lang lui-même, un homme aime une femme qui en aime un autre et repousse le premier, donne lieu à trois mises en scène dont la première est à ras du sol et s'enlise dans de petites ornières psychologiques creusées par le scénario, la seconde beaucoup plus décantée, et la troisième parfaitement cristalline scintille de la haine et de l'amour à l'état pur, n'étant plus que le récit linéaire des actes par quoi ces passions nues et exacerbées s'inscrivent dans le monde, actes dont l'incandescence consume, efface jusqu'aux personnages, pour libérer la passion de toute entrave et lui conférer ainsi dans sa valeur la plus générale sa plus obsédante acuité. Les films de Lang, dégagés du souci d'exprimer des idées par l'articulation des événements, ne sont plus que des récits insignifiants dont la signification est enfermée dans la mise en scène, signification uniquement passionnelle, donc uniquement esthétique, non plus conceptuelle mais mélodique, grâce à quoi entre les mains de Fritz Lang comme entre celles de quelques rares cinéastes, le cinéma accède à la dignité d'art.

Plus de thèmes, plus d' « idées de mise en scène », plus de personnages, et peut-on encore parler de vie ? Plus rien qu'une espèce de ligne qu'on regarde progresser et qui se rejoint à la fin. Les acteurs sont plongés dans une zone neutre où ne luit désormais que l'intimité de leurs rapports liés selon le mouvement nu d'une invincible marche. Chaque état n'est qu'un moment du mouvement et s'abolit dans le moment suivant : le film se détruit à mesure qu'il se construit et efface sa trace derrière lui. Chaque élément est indispensable à l'ensemble sans exister en soi. Il n'y a pas de plan dominant chez Lang. La mise en scène au sens le plus étymologique du mot est érigée en fin dernière et broie dans ses rouages sans défaut ce qui alimente leur rotation ; les gestes, les visages, les voix et les décors nous comblent moins de ce qu'ils sont que de ce qu'ils deviennent, et plus précisément de la forme inéluctable de ce devenir. Remarquons en passant qu'une semblable abstraction éprouve la couleur comme une gêne, ou tout au moins comme un élément superflu, et tend vers le noir et blanc qui révèle directement l'essentiel sans emprunter les détours — même chatoyants — du réalisme concret. Aussi les couleurs du *Tigre* et du *Tombeau* sont-elles admirables parce que loin du chatoiement des chaudes couleurs américaines (qui conviennent à des cinéastes plus charnels, comme Losey ou Don Weis) elles brillent d'un éclat atténué, par un raffinement de sobriété qui ne contredit pas, qui soutient au contraire cet univers purement intelligible.

Ainsi s'accomplit la fascination recherchée dès le début de l'œuvre, par l'intériorisation de l'épure mathématique, qui ne déforme plus les apparences mais les choisit et les ordonne sur un substrat passionnel. Il s'agit de se délivrer de hantises en les maîtrisant jusqu'à les rendre inhumaines, en les calculant, en les déduisant, en les menant à leur terme, bref de réduire en théorème une difficulté d'être pour la vaincre et l'asservir. Il s'agit d'objectiver ses obsessions, de les arracher de soi pour s'oublier en les regardant vivre indépendantes, pour mettre entre elles et soi une distance de silence et de lucidité. Il s'agit enfin, par la domination forcénée de la matière, de la recherche d'un équilibre tel que s'y puisse inscrire et s'y fasse accepter, désirer même, l'intolérable. Les plans d'horreur (surtout dans *Secret Beyond the Door*, *While the City Sleeps*, *Moonfleet* et *Le Tigre*) plongent la créature dans l'impasse d'un milieu entièrement hostile, ce qui nous amène à envisager le rôle du décor dans l'œuvre de Lang. Ce décor, assimilant ainsi l'expérience allemande, s'il n'est pas effacé (comme dans *Beyond a Reasonable Doubt* en particulier) par le même mouvement d'abstraction que le relief physique des acteurs, s'établit dans une perspective purement dramatique, chargé d'un pouvoir maléfique, d'angoisse (les fameuses horloges de la période primitive en étant l'ébauche et le symbole), architectures massives, opaques et dont la nudité accentue le mystère, je veux dire l'imminence d'écroulement — ou pouvoir d'encerclement, d'étouffement, d'épouvante, quand la lézarde du drame s'est ouverte.

La haine, le meurtre raisonné, un érotisme triste et voué à l'échec composent un univers d'hostilité inaltérable, de contacts glacés, où la seule alternative est : traquer ou être traqué. Ici toute conscience veut la mort de l'autre selon une dialectique dont Hegel n'eût pas désavoué la rigueur. Les prétextes constants de cette mise en scène : vengeance personnelle, punition légale, persécution collective, sont autant de déguisements de la jungle, ou lieu idéal de suppression de l'impossible autrui. Le plan langien par excellence est celui où le regard du bourreau pèse sur la victime et la constitue comme objet, sorte de possession implacable à distance évoquant les rapports de l'araignée et de la mouche. (Par quoi d'ailleurs Fuller recoupe Lang, mais en sacrifiant davantage à l'arabesque). Les corps sont frappés d'une paralysie qui réduit leurs déplacements à l'intérieur d'un cadre presque fixe. Les visages sont verrouillés, non seulement impassibles par pudeur, mais parce que ce monde est déjà mort, pétrifié, chaque être emprisonné sans recours, donc sans angoisse, au-delà de la solitude, achevé pour de pures relations d'antagonisme, d'indifférence ou de mépris. Les contacts charnels sont de la même nature de glace, truqués par un intérêt extérieur, empoisonnés de répulsion, tentatives de viol sur des chairs froides, ou simple accolement d'épidermes qui s'ignorent. Les actrices sont frigides comme Joan Fontaine et Sally Forrest, ou parées pour l'excitation d'un vieillard. (Ida Lupino, Rhonda Fleming, Barbara Nichols). Dans le meilleur cas, celui du *Tigre*, la femme ornée pour une fois de ses plus sensuelles séductions, corps offrant par les mouvements les plus lascifs toute sa pesanteur mate et ferme, souple bronze vivant où le sang affleure, en réalité ne présente aux yeux de son prince qu'une version du supplice de Tantale où se composent, entourés de périls,



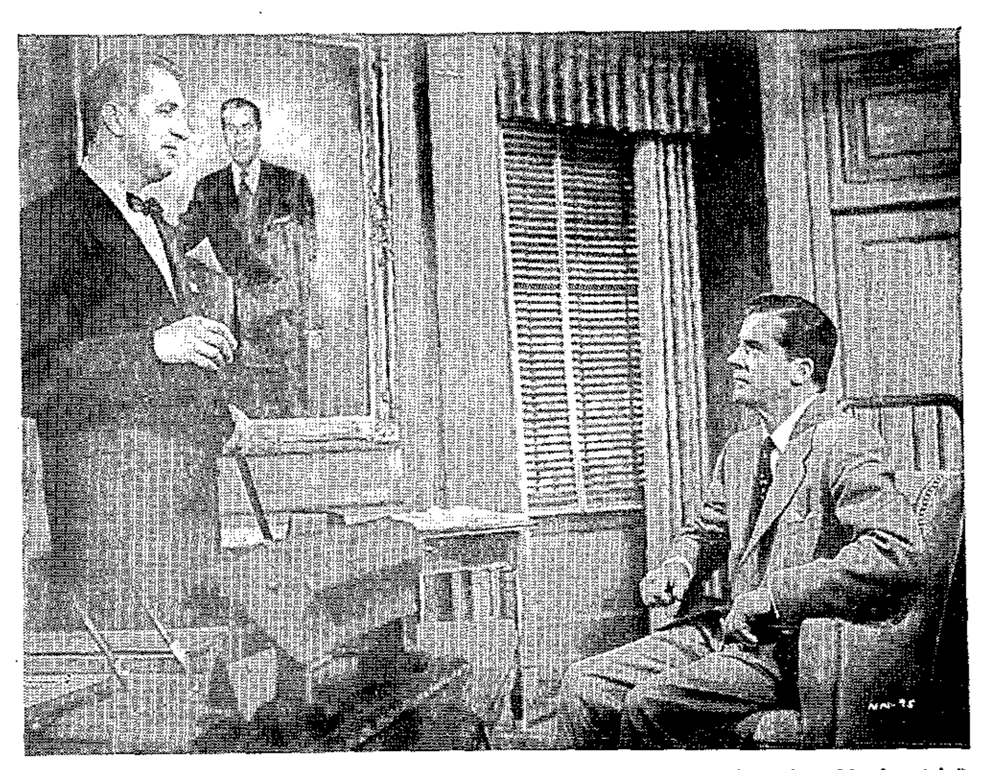
Moonfleet (*Les Contrebandiers de Moonfleet*).

le désir, son objet, son obstacle, qui éclateront en un long cri muet d'impuissance et de haine, après quoi seulement sera possible la sérénité.

Mais une telle approche de la personne physique est exceptionnelle dans cette œuvre. Alors que Joseph Losey, voisin par une certaine *communauté de mobiles*, sollicite et épuise les virtualités de l'acteur par la proximité la plus sensible, Lang, se refusant une *infinité de possibles*, le gomme jusqu'à la trame de son récit. L'univers de Fritz Lang est irrémédiable. Comme toutes les grandes œuvres malheureuses, le paradoxe de celle-ci est de nous séduire de ses maléfices, de la délectation sacrée d'un ordre tragique, de la contemplation de *l'inhumain*. Le sublime naît ici de la destruction de tout espoir, où l'homme se saisit dans une fatalité à quoi il oppose le *masque clos* de son mépris. Un revirement s'effectue ainsi au sein même de la négation, qui se retourne comme une peau et montre son envers de victoire ; la contradiction témoigne pour le vaincu; l'homme plus grand que ce qui l'écrase, de Pascal.

Beyond a Reasonable Doubt et plus encore *Le Tigre* et *Le Tombeau* marquent la limite au-delà de laquelle *la mise en scène, par* une démarche comparable à celle de Mallarmé, basculerait dans l'absence de mise en scène. Une plus grande domination de la matière aboutirait à sa suppression et dépasserait le rôle médiateur de l'art. Cette folie de la perfection, d'un absolu de l'art par quoi le créateur tente de soustraire au hasard le plus précieux de lui-même, pousse le système de Lang à l'extrême de *l'audible et du croyable*. De là vient qu'il est si peu cru et si peu entendu.

Michel MOURLET.



Vincent Price et Dana Andrews dans *Beyond a Reasonable Doubt* (*Invraisemblable vérité*).

BIOFILMOGRAPHIE DE FRITZ LANG

Fritz Lang est né le 5 décembre 1890 à Vienne (Autriche). Il a pour père un grand architecte viennois qui le destine à la même profession : après ses études primaires et secondaires à la Volks Schule, il entre en 1905 à la Realschule, le grand collège viennois de la technique, où il se spécialise dans la branche architecture. Mais il se désintéresse bientôt de celle-ci et comprend qu'il ne pourra jamais suivre les traces de son père. Fritz Lang fait un stage à l'Académie des Arts Graphiques de Vienne en 1908 où il étudie la peinture, à laquelle, malgré les conseils paternels, il décide de se consacrer. Il continue son apprentissage à l'Ecole des Arts et Métiers Julius Dietz de Munich, puis suit des cours à Paris.

Il en a bientôt assez de poursuivre ses études; il fait le tour du monde, visite l'Asie Mineure, l'Afrique du Nord, les mers du Sud, l'Indonésie (il pousse une pointe jusqu'à Bali), la Chine, le Japon, la Russie. Il assure sa subsistance en peignant des cartes postales, en vendant des tableaux et en faisant des dessins pour les journaux. Il revient à Paris avec une étonnante collection d'objets d'art de tous les pays du monde.

Puis c'est la guerre de 1914-18. Blessé trois fois au combat, il fit de longues convalescences dans les hôpitaux viennois. Son héroïsme lui valut de finir officier de réserve et de recevoir quatre décorations.

C'est pendant ces longues heures d'inactivité forcée dans un hôpital, après sa dernière blessure qui le rendit borgne, que Lang, miné au physique comme au moral, se mit à écrire des scénarii. Lesquels furent achetés, puis filmés par des compagnies berlinoises, qui les trahirent sans remords et s'abstinrent de signaler le nom de l'auteur au générique.

LES SCENARII DE FRITZ LANG

1917. — DIE HOCHZEIT IM EXZENTRIK KLUB de Joë May

1917. — Nombreux scénarii, sérials ou films historiques, réalisés pour la plupart pour Decla-Biocop par Albert Neuss et Otto Rippert. Lang, pour se faire un peu d'argent, joua dans quelques-uns de ces films. Une de ces petites bandes, située au seizième siècle, le voit interpréter quatre rôles, dont ceux d'un vieux prêtre, de la Mort et d'un messager.

1917. — HILDE WARREN UND DER TOD de Joë May. Après avoir réalisé *Halb-Blut*, début 1919, Lang compose encore quelques scénarii.

1919. — PEST IN FLORENZ (Decla-Bioscop) d'Otto Rippert.

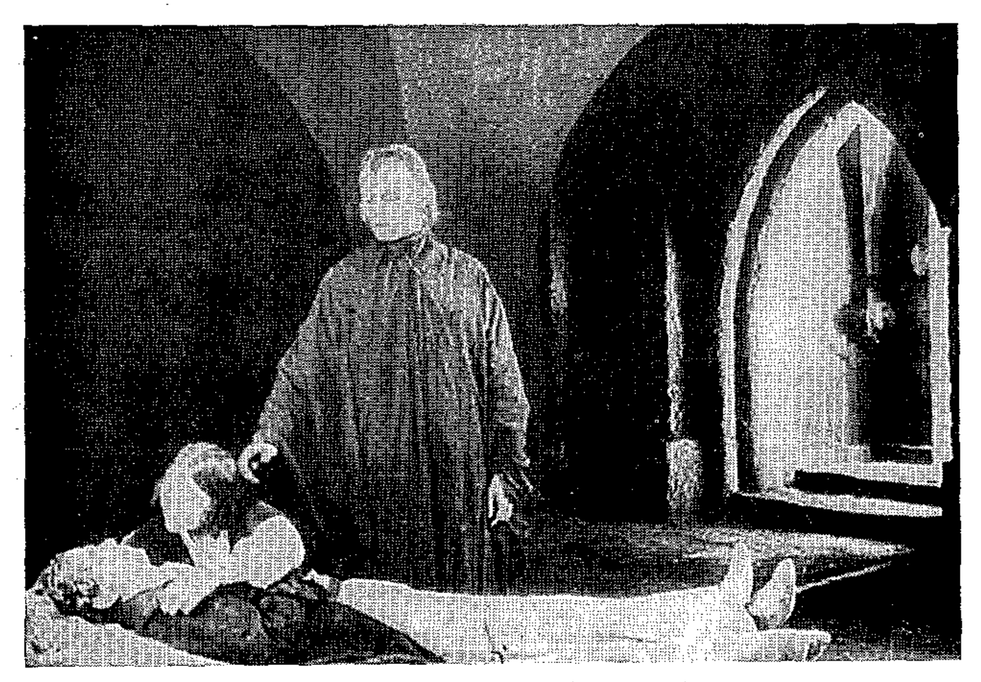
1919. — DIE FRAU MIT DEN ORCHIDEN (Decla-Bioscop) d'Otto Rippert.

1919. — DAS INDISCHE GRABMAL (LE TOMBEAU HINDOU) (Joë May Prod.).
Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou, d'après son roman.
Réal. : Joë May (en 1921).

1920. — Der *Silberkoenig*, scénario jamais tourné, qui inspira un film au réalisateur Lothar Mendes.

LES FILMS ALLEMANDS DE FRITZ LANG

Comme Lang est mécontent du traitement que les metteurs en scène réservent à ses scripts, Erich Pommer, patron de la Decla-Bioscop et grand ami de Lang, le pousse vers la mise en scène, l'autorise à surveiller le tournage de ses scénarii et à donner son avis aux techniciens. Il fait ainsi son apprentissage de la réalisation. Le manuscrit d'*Halb-Blut* plaisant à Pommer. Lang accepte de le lui vendre à condition d'en assurer lui-même la mise en scène. Pommer accepte.



Der Müde Tod (Les Trois lumières).

1919. — HALB-BLUT (LE MÉTIS) (Decla-Bioscop).

Sc. : Fritz Lang.

Ph. : Carl Hoffman.

Int. : Ressel Orla, Carl de Vogt, Gina Langer.

1919. — DER HERR DER LIEBE (LE MAITRE DE L'AMOUR) (Decla-Bioscop).

Sc. : Osio Koffler.

Ph. : Carl Hoffman.

Int. : Carl de Vogt, Gina Langer.

1919. — DIE SPINNEN (LES ARAIGNÉES), *Premier épisode* : DER GOLDENE SEE (LE LAC D'OR) (Decla-Bioscop).

Sc. : Fritz Lang.

Ph. : Carl Hoffman.

Déc. : Otto Hunte, Carl Kirmse.

Int. : Carl de Vogt, Lil Dagover, Ressel Orla, Paul Morgan.

1919. — HARA KIRI (MADAME BUTTERFLY) (Decla-Bioscop).

Sc. : Max Jungk.

Ph. : Carl Hoffman.

Int. : Lil Dagover, Niels Prien, Loni Nest.

1919. — DIE SPINNEN (LES ARAIGNÉES), *Second épisode* : DAS BRILLANTEN SCHIFF (LE CARGO D'ESCLAVES) (Decla-Bioscop).

Sc. : Fritz Lang.

Ph. : Karl Freund.

Déc. : Otto Hunte, Carl Kirmse.

Int. : Carl de Vogt, Ressel Orla, Lil Dagover, Paul Morgan, Friedrich Kuehne, Georg John.

1920. — DAS WANDERNDE BILD (L'IMAGE VAGABONDE) (Joë May Co).

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

Int. : Mia May, Hans Marr.

1921. — VIER UM DIE FRAU (QUATRE AUTOUR D'UNE FEMME) (Decla-Bioscop).

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

Int. : Carola Toelle, Rudolph Klein-Rogge.

1921. — DER MÜDE TOD (LES TROIS LUMIÈRES) (Decla-Bioscop).

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

Ph. : Fritz Arno Wagner, assisté d'Erich Nitschmann et Herman Saalfrank.

Déc. : Hermann Warm, Robert Herlth, Walter Röhrig.

Int. : Bernhard Goetzke, Lil Dagover, Walter Janssen, Rudolph Klein-Rogge.

Tournage : 9 semaines.

1922. — DR. MABUSE, DER SPIELER (LE DOCTEUR MABUSE). *Première époque :* DR. MABUSE, DER SPIELER (EIN BILD DER ZEIT). *Deuxième époque :* INFERNO (MENSHEN DER ZEIT) (Ullstein-Uco Films-UFA) (1). 3 h. 35 m.

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou d'après le roman de Norbert Jacques.

Ph. : Carl Hoffman.

Déc. : Otto Hunte, Stahl-Urach.

Int. : Rudolph Klein-Rogge, Alfred Abel, Aud Egede Nissen, Paul Richter, Bernhard Goetzke, Gertrude Welcker, Lil Dagover.

Tournage : 17 semaines.

1924. — DIE NIEBELUNGEN. *Première partie :* SIEGFRIEDS TOD (LA MORT DE SIEGFRIED), réalisée en 1923. *Deuxième partie :* KRIEMHILDS RACHE (LA VENGEANCE DE KRIEMHILD) (UFA). 4 heures.

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou inspirés par la vieille légende écrite teutonne *Die Nibelunglied* et les sages norvégiennes.

Ph. : Carl Hoffman, Günther Rittau. — Séquence du *Rêve des Aigles* filmée par Walter Ruttman.

Déc. : Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht, inspirés par des tableaux d'Arnold Böcklin

Cost. : Paul Gerd Guderian.

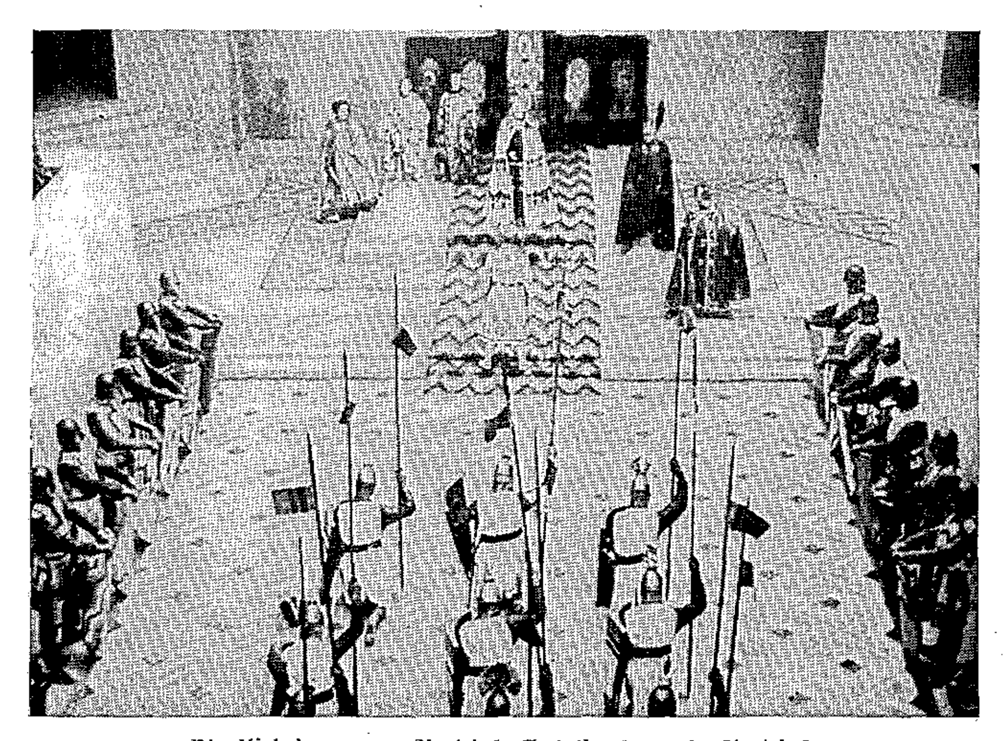
Mus. : Gottfried Huppertz.

Int. : (*Première partie*) Paul Richter, Margaret Schön, Hanna Ralph, Bernhard Goetzke, Theodor Loos, Hans Adalbert von Schlettow, George John, Gertrude Arnold; (*deuxième partie*) Margaret Schön, Rudolph Klein-Rogge, Theodor Loos, Bernhard Goetzke, Hans Adalbert von Schlettow, Georg John, Gertrude Arnold.

Tournage : 31 semaines.

Après ce film, Lang est envoyé à Hollywood par l'UFA pour y étudier les méthodes de tournage; il est fasciné par les gratte-ciel new yorkais qui inspireront les décors de *Metropolis*.

(1) Erich Pommer et la Decla-Bioscop s'étant intégrés à l'U.F.A.



Die Niebelungen — Siegfrieds Tod (La Mort de Siegfried).

1926. — METROPOLIS (METROPOLIS) (UFA).

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou, d'ap. son roman

Ph. : Karl Freund, Günther Rittau.

Déc. : Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht.

Truquages : Walter Ruttman.

Mus. : Gottfried Huppertz.

Int. : Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Froehlich, Rudolph Klein-Rogge, Heinrich George, Fritz Rasp.

Tournage : 39 semaines.

1928. — SPIONE (LES ESPIONS) (Fritz Lang Film G.M.B.H.-UFA).

Pr. : Fritz Lang.

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

Ph. : Fritz Arno Wagner.

Déc. : Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

Mus. : Werner R. Heymann.

Int. : Gerda Maurus, Willy Fritsch, Lien Deyers, Rudolph Klein-Rogge, Lupu Pick, Fritz Rasp, Hertha von Walther, Craighall Sherry, Paul Hoerbiger, Grete Berger.

Tournage : 15 semaines.

1928. — FRAU IM MOND (LA FEMME SUR LA LUNE) (Fritz Lang Film G.M.B.H.-UFA). 2 heures 30 m.

Pr. : Fritz Lang, dont c'est le dernier film muet.

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou.

Ph. : Curt Courant, Oskar Fischinger, Otto Kanturek.

Déc. : Otto Hunte, Emil Hasler, Karl Vollbrecht.

Mus. : Willy Schmidt-Gentner.

Int. : Gerda Maurus, Willy Fritsch, Fritz Rasp, Gustav von Wangenheim, Klaus Pohl, Gustl Stark-Gsettenbaur.

Tournage : 13 semaines.

1932. — M (LE MAUDIT) (Nero Filmgesellschaft).

Pr. : Fritz Lang, dont c'est le premier film parlant.

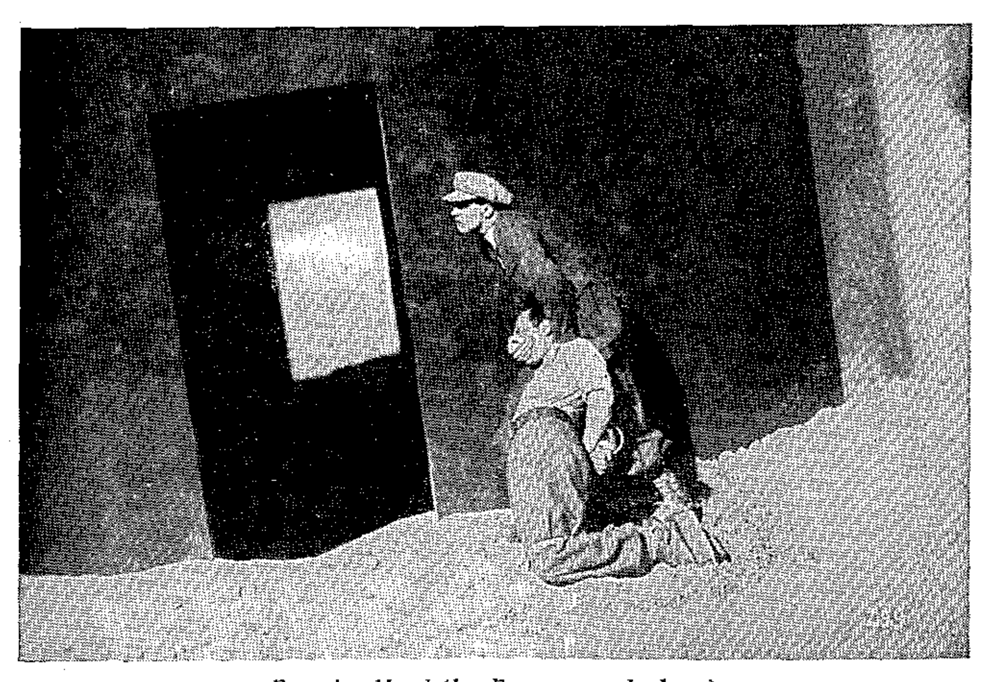
Sc. : Thea von Harbou et Fritz Lang.

Ph. : Fritz Arno Wagner.

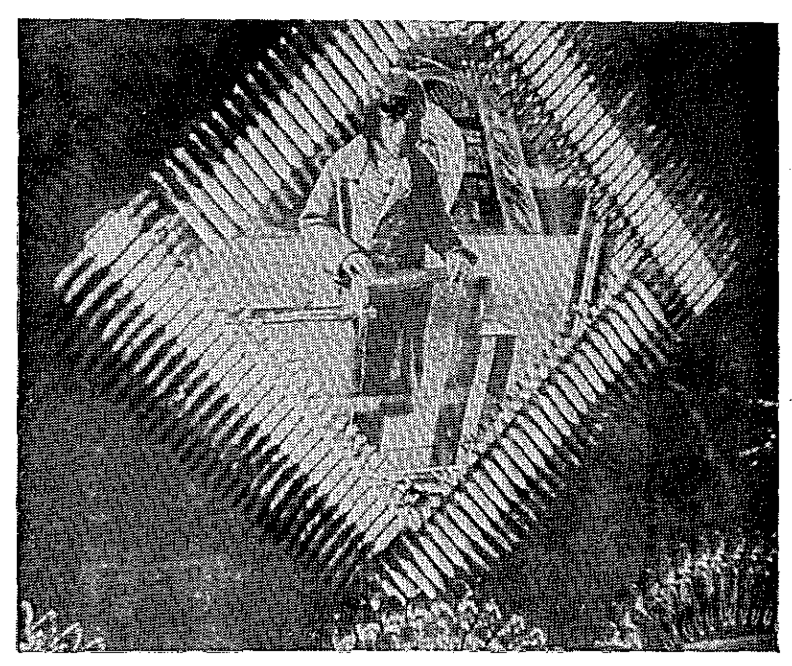
Déc. : Karl Vollbrecht, Emil Hasler.

Int. : Peter Lorre, Gustav Gründgens, Theo Lingen, Theodor Loos, Georg John, Otto Wernicke, Ellen Widmann, Inge Landgut, Ernst Stahl-Nachbaur.

Tournage : 6 semaines.



Frau im Mond (La Femme sur la Lune).



M (Le Maudit).

1932. — DAS TESTAMENT VON DR. MABUSE (Nero Filmgesellschaft).

Pr. : Fritz Lang.

Sc. : Fritz Lang et Thea von Harbou. (*Version française :* adaptation et dialogues d'A. René-Sti.)

Ph. : Fritz Arno Wagner.

Déc. : Karl Vollbrecht, Emil Hassler.

Int. : (*Version allemande*) Rudolph Klein-Rogge, Otto Wernicke, Gustav Diesl, Oscar Beregi, Vera Liessem, Camilla Spira, Karl Meixner; (*Version française*, intitulée LE TESTAMENT DU DR. MABUSE) Rudolph Klein-Rogge, Jim Gerald, Thomy Bourdelle, Maurice Maillot, Monique Rolland, René Ferté, Daniel Mendaille, Raymond Cordy, Ginette Gaubert, Karl Meixner.

Tournage : 10 semaines.

*
**

M, dont le titre primitif était *Les Assassins sont parmi nous (Mörder unter Uns)*, considéré comme anti-nazi, et *Das Testament von Dr. Mabuse*, interdit à juste titre par Goebbels comme anti-nazi, valurent de sérieux ennuis à Lang. Sur le conseil d'Hitler, Goebbels offrit pourtant à Lang, qui était d'origine juive, la place de cinéaste officiel du Reich. Le grand cinéaste, ne voulant pas collaborer avec le fascisme, quitta le soir même de l'entrevue Berlin pour Paris. Il signe un contrat pour la M.G.M., qui ne l'emploie pas.

*
**

1933. — LILIOM (S.A.F. Fox Film, FRANCE).

Pr. : Erich Pommer.

Sc. : Fritz Lang et Robert Liebmann, d'ap. la pièce de Ferenc Molnar.

Dial. : Bernard Zimmer.

Ph. : Rudolph Mate, Louis Née.

Mus. : Jean Lenoir, Franz Waxman.

Déc. : Paul Colin, René Renoux.

Int. : Charles Boyer, Madeleine Ozeray, Florelle, Robert Arnoux, Roland Toutain, Alexandre Rignault, Henri Richaud, Richard Darencey, Antonin Artaud, Maximilienne, Mimmi Funès, Viviane Romance, Mila Parély.

Tournage : 8 semaines.

1936. — FURY (FURIE) (M.G.M.) 90 min.

Pr. : Joseph L. Mankiewicz.

Sc. : Fritz Lang et Bartlett Cormack, d'ap. un sujet de Norman Krasna.

Ph. : Joseph Ruttenberg.

Mus. : Franz Waxman.

Déc. : Cedric Gibbons, William A. Horning, Edwin B. Willis.

Int. : Spencer Tracy, Sylvia Sidney, Walter Abel, Edward Ellis, Bruce Cabot, Walter Brennan, George Walcott, Frank Albertson, Arthur Stone, Morgan Wallace, George Chandler, Roger Gray, Edwin Maxwell, Howard Hickman, Jonathan Hale, Leila Bennett, Esther Dale, *Helen Flint*.

1936. — YOU ONLY LIVE ONCE (J'AI LE DROIT DE VIVRE) (Walter Wanger-U.A.) 86 min.

Pr. : Walter Wanger.

Sc. : Graham Baker, d'ap. un sujet de Gene Towne.

Ph. : Leon Shamroy.

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Louis Alter, Paul Webster.

Int. : Henry *Fonda*, *Sylvia* Sidney, Barton McLane, Jean Dixon, William Gargan, Guinn Williams, Chic Sale, Margaret Hamilton, Warren Hymer, John Wray, Walter De Palma, *Jonathan* Hale, Ward Bond, Wade Botcher, Henry Taylor, Jean Stoddard, Ben Hall.

Tournage : 7 semaines.

1938. — YOU AND ME (CASIER JUDICIAIRE) (Paramount) 90 min.

Pr. : Fritz Lang.

Sc. : Virginia Van Upp, d'ap. un sujet de Norman Krasna.

Ph. : Charles Lang Jr.

Mus. : Kurt Weil.

Int. : George Raft, Sylvia Sidney, Robert Cummings, Roscoe Karns, Barton Mc Lane, *Harry Carey*, George E. Stone, Warren Hymer, Guinn Williams, Carol Page, Bernadene Hayes, Egan Brecher, Paul Newlan, Harlan Briggs, Joyce Compton, Blanca Vischer, *Hetra Lynd*, Jimmy Dundee, Terry Raye, William Robertson, Sheila Darey, Margaret Randall, Jack Mulhall, Sam Ash, Ruth Rogers, Julia Faye, Arthur Hoyt, Cecil Cunningham, Roger Grey, Adrian Morris, Joe Grey, Jack Pemnick, Kit Girard, Fein Emmet, Max Barrayn, James McNamara.

Tournage : 6 semaines.

1940. — THE RETURN OF FRANK JAMES (LE RETOUR DE FRANK JAMES) (Twentieth Century Fox) 92 min.

Pr. : Darryl F. Zanuck, Kenneth Mac Gowan.

Sc. : Sam Hellman (suite de *Jesse James, le brigand bien-aimé*).

Ph. : George Barnes, William V. Skall (Technicolor).

Mus. : David Buttolph.

Déc. : Thomas Little.

Int. : Henry Fonda, Gene Tierney, Jackie Cooper, Henry Hull, John Carradine, J. Edward Bromberg, Donald Meek, Eddie Collins, George Barbier, Ernest Whitman, Charles Tannen, Lloyd Corrigan, Russel Hicks, Victor Lilian, Edward McWade, George Chandler, *Irving* Bacon, Frank Shannon, Barbara Pepper, Louis Mason, Stynnie Beard, William Pawley, Frank Sully, Davidson Clark.

Tournage : 7 semaines.

1940. — WESTERN UNION (LES PIONNIERS DE LA WESTERN UNION) (Twentieth Century Fox) 95 min.

Pr. : Harry Joe Brown.

Sc. : Robert Carson d'après un roman de Zane Grey.

Ph. : Edward Cronjager, assisté d'Allen M. Davey (Technicolor) (1).

Mus. : David Buttolph.

Déc. : Thomas Little.

Costumes : Travis Banton.

Int. : Robert Young, Randolph Scott, Dean Jagger, Virginia Gilmore, John Carradine, Slim Summerville, J. Edward Bromberg, Chill Wills, Barton McLane, Russel Hicks, Victor Kilian, Minor Watson, George Chandler.

Tournage : 8 semaines.

1941. — MAN HUNT (CHASSE A L'HOMME) (Twentieth Century Fox) 95 min.

Pr. : Kenneth MacGowan.

Sc. : Dudley Nichols d'ap. le roman *Rogue Male* de Geoffrey Household.

Ph. : Arthur Miller.

(1) En France, le film ne fut exploité qu'en noir et blanc.



Hangmen Also Die (Les Bourreaux meurent aussi).

Mus. : Alfred Newman.

Déc. : Thomas Little.

Int. : Walter Pidgeon, Joan Bennett, George Sanders, John Carradine, Roddy MacDowall, Ludwig Stossel, Hertlin Thatcher, Lester Matthews, Frederik Walock, Roger Inhof, Egon Brecher, Lesner Hubart, Eily Malyon, Anne Frey, Fredrik Vogedink, Lucien Prival, H. Evans, Keith Hitchcock.

1941. — CONFIRM OR DENY (Twentieth Century Fox).

Réal. : Fritz Lang, puis Archie Mayo, qui signe le film.

Sc. : Jo Swerling, d'ap. Henry Wales et Samuel Fuller.

Int. : Dom Ameche, Joan Bennett.

1942. — HANGMEN ALSO DIE ! (LES BOURREAUX MEURENT AUSSI) (Arnold Productions-U.A.) 2 heures 20 min.

Pr. : Fritz Lang, Arnold Pressburger.

Sc. : John Wexley, en collaboration avec Bert Brecht et Fritz Lang d'ap. un sujet de Bert Brecht et Fritz Lang.

Ph. : James Wong Howe.

Mus. : Hans Eisler.

Int. : Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart, Dennis O'Keefe, Hans von Twardowsky, Reinhold Schuenzel, Alexander Granach, Philip Merivale.

Tournage : 7 semaines.

1943. — THE MINISTRY OF FEAR (ESPIONS SUR LA TAMISE) (Paramount) 85 min.

Pr. : Seton I. Miller.

Sc. : Seton I. Miller d'ap. le roman de Graham Greene.

Ph. : Henry Sharp.

Mus. : Victor Young.

Déc. : Hans T. Dreier, Hal Pereira.

Int. : Ray Milland, Marjorie Reynolds, Carl Esmond, Dan Duryea, Hillary Brooke, Percy Waram, Alan Napier, Erskine Sanford, Eustace Wyatt.

Tournage : 7 semaines.

1944. — THE WOMAN IN THE WINDOW (LA FEMME AU PORTRAIT) (International Pictures Inc. — Christie Corp. — R.K.O.) 99 min.

Pr. : Nunnally Johnson.

Sc. : Nunnaly Johnson d'ap. le roman *Once Off Guard* de J.H. Wallis.

Ph. : Milton Krasner.

Mus. : Arthur Lange.

Déc. : Duncan Kramer.

Int. : Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Raymond Massey, Thomas Jackson, Edmond Breon.

1945. — SCARLET STREET (LA RUE ROUGE) (Diana Productions-Universal) 102 min.

Pr. : Fritz Lang (fondateur et président de la Diana, assisté de Walter Wanger, vice-président, et de Joan Bennett).

Sc. : Dudley Nichols d'ap. le roman *La Chienne* de Georges de la Fouchardière et Mouëzy-Eon (remake du film réalisé par Renoir en 1931).

Ph. : Milton Krasner (et John P. Fulton).

Mus. : Hans J. Salter.

Déc. : Alexander Golitzen.

Int. : Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea, Margaret Lindsay, Vladimir Sokoloff, Rosalind Ivan.

Tournage : 8 semaines.

1946. — CLOAK AND DAGGER (CAPE ET POIGNARD) (United States Pictures-W.B.) 106 m.

Pr. : Milton Sperling.

Sc. : Albert Matz et Ring Lardner Jr. d'ap. Boris Ingster et John Larkin, inspirés par Corey Ford et Alastair Mac Bain.

Ph. : Sol Polito.

Mus. : Max Steiner

Déc. : Walter Tilford.

Montage : Christian Nyby.

Int. : Gary Cooper, Lili Palmer, Robert Alda, Vladimir Sokoloff, Rosalind Lyons, J. Edward Bromberg, Marjorie Hoschelle, Helena Thimig.

1946. — SECRET BEYOND THE DOOR (LE SECRET DERRIÈRE LA PORTE) (Diana-Universal) 98 min

Pr. : Fritz Lang, Walter Wanger, Joan Bennett.

Sc. : Silvia Richards d'ap. la nouvelle *Museum Piece* nº 13 de Rufus King.

Ph. : Stanley Cortez.

Mus. : Miklos Rozsa.

Déc. : Russell A. Gausman, John Austin.

Int. : Joan Bennett, Michael Redgrave, Anne Revere, Barbara O'Neill, Celia Moore, Natalie Schafer, Paul Cavanagh, Rosa Rey, James Seay, Mark Dennis.

Tournage : 9 semaines.

1949. — HOUSE BY THE RIVER (Fidelity Pictures Corporation-Republic) 88 min.

Pr. : Howard Welsch.

Sc. : Mel Dinelli d'ap. A.P. Herbert.

Ph. : Edward Cronjager.

Mus. : R. Dale Butts.

Déc. : John McCarthy Jr., Charles Thompson.

Int. : Louis Hayward, Jane Wyatt, Lee Bowman, Dorothy Patrick, Ann Shoemaker, Jody Gilbert, Peter Brocco, Howland Chamberlain, Sarah Padden, Kathleen Freeman, Will Wright, Leslie Kimmell, Effie Laird, Margaret Seddon.

Tournage : 6 semaines.

1950. — WINCHESTER 73 (WINCHESTER 73) (Universal International).

Réal. : Fritz Lang, puis Anthony Mann, qui signe le film

Sc. : Robert Richards, Borden Chase.

Int. : James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea.

1950. — AMERICAN GUERRILLA IN THE PHILIPPINES (GUÉRILLAS) (Twentieth Century Fox) 105 min.

Pr. : Lamar Trotti.

Sc. : Lamar Trotti d'ap. un roman d'Ira Wolfert.

Réal. adjoint : Robert D. Webb.

Ph. : Harry Jackson (Technicolor).

Mus. : Cyril Mockridge.

Déc. : Thomas Little et Stuart Reiss.

Int. : Tyrone Power, Micheline Presle, Tom Ewell, Bob Patten, Tommy Cook, Juan Torena, Jack Elam, Robert Barrat, Carlton Young, Chris de Vera, Miguel Azures, Eddie Infante, Erlinda Cortez, Rosa del Rosario, Haty Ruby.

Tournage : 8 semaines.

1951. — RANCHO NOTORIOUS (L'ANGE DES MAUDITS) (Fidelity Pictures Corporation-R.K.O.) 89 min.

Pr. : Howard Welsch.

Sc. : Daniel Taradash d'ap. Silvia Richards.

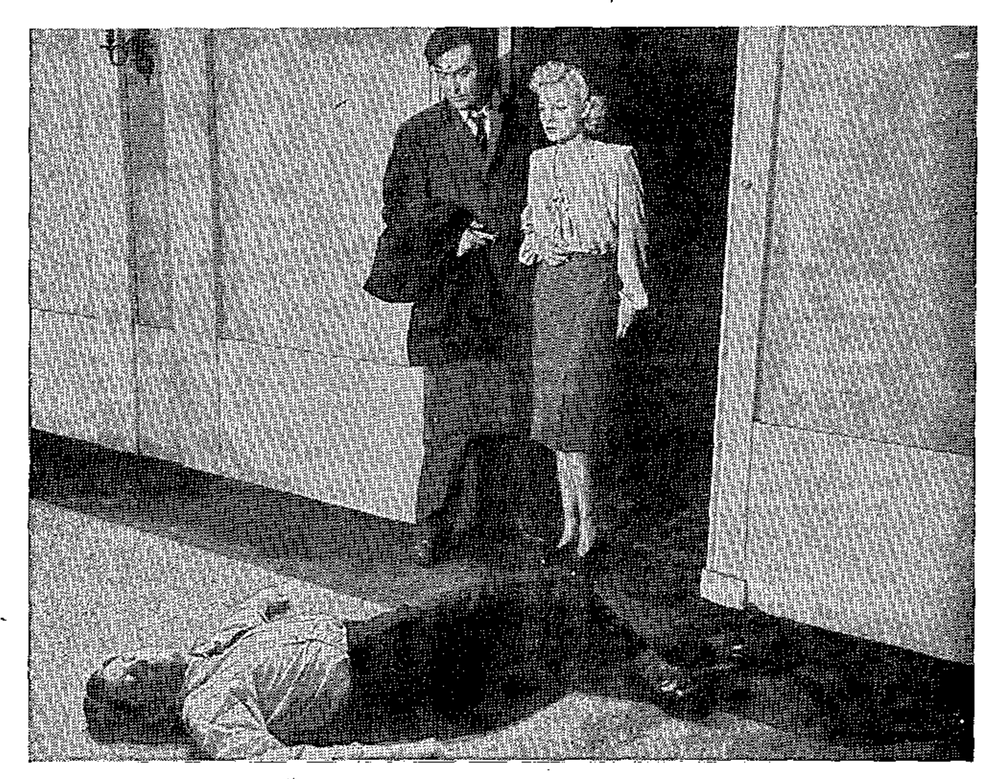
Ph. : Hal Mohr (Technicolor).

Mus. : Emil Newman.

Déc. : Robert Priestley.

Int. : Marlene Dietrich, Arthur Kennedy, Mel Ferrer, Gloria Henry, William Frawley, Lisa Ferraday, John Raven, Lloyd Gough, Jack Elam, George Reeves, Frank Ferguson, Frances MacDonald, Dan Seymour, John Kellogg, Rodric Redrung, Stuart Randall, Royle Anderson.

1951. — CLASH BY NIGHT (LE DÉMON S'ÉVEILLE LA NUIT) (Jerry Wald et Norman Krasna-R.K.O.) 105 min.



The Ministry of Fear (Espions sur la Tamise).

Pr. : Harriet Parsons.

Sc. : Alfred Hayes d'ap. la pièce de Clifford Odets.

Ph. : Nicholas Musuraca.

Mus. : Roy Webb.

Déc. : Albert S. d'Agostino.

Int. : Barbara Stanwyck, Robert Ryan, Paul Douglas, Marilyn Monroe, Keith Andes, John Carroll-Naish.

Tournage : 5 semaines.

1952. — THE BLUE GARDENIA (LA FEMME AU GARDÉNIA) (Blue Gardenia Corporation-Gloria Films-W.B.) 90 min.

Pr. : Alex Gottlieb.

Sc. : Charles Hoffman d'ap. Vera Caspary.

Ph. : Nicholas Musuraca.

Mus. : Raoul Kraushaar.

Déc. : Daniel Hall, Edward Mann.

Int. : Anne Baxter, Richard Conte, Ann Sothern, Raymond Burr, Jeff Donnell, Richard Erdman, George Reeves, Ruth Storey, Ray Walker, Nat « King » Cole.

Tournage : 4 semaines.

1953. — THE BIG HEAT (RÈGLEMENT DE COMPTES) (Columbia) 90 min.

Pr. : Robert Arthur.

Sc. : Sidney Boehm d'ap. le roman *Coup de torchon* de William P. McGivern.

Ph. : Charles Lang Jr.

Mus. : Daniele Amfitheatrof.

Déc. : William Kiernan.

Int. : Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Lee Marvin, Alexander Scourby, Jeanette Nolan, Peter Whitney, Willis Bouchey, Robert Burton, Adam Williams, Howard Wendell, Cris Alcaide, Michael Granger, Dorothy Green, Carolyn Jones, Roc Roman, Dan Seymour, Edith Evanson.

Tournage : 5 semaines.

1954. — HUMAN DESIRE (DÉSIRS HUMAINS) (Columbia) 90 min.

Pr. : Lewis J. Rachmil.

Sc. : Alfred Hayes d'ap. le roman *La*

Bête humaine d'Emile Zola (remake du film réalisé en 1938 par Renoir).

Ph. : Burnett Guffey.

Mus. : Daniele Amfitheatrof.

Déc. : William Kiernan.

Int. : Glenn Ford, Gloria Grahame, Broderick Crawford, Edgar Buchanan, Kathleen Case, Peggy Maley, Diane Delaire, Grandon Rhodes, Dan Seymour, John Pickard, Paul Brinegar, Dan Riss, Victor Hugo Greene, John Zaremba, Carl Lee, Olan Soule.

Tournage : 6 semaines.

1954. — MOONFLEET (LES CONTREBANDIERS DE MOONFLEET, inédit à Paris) (M.G.M.) 89 min.

Pr. : John Houseman.

Sc. : Jan Lustig et Margaret Fitts d'ap. le roman de John Meade Falkner.

Ph. : Robert Planck (CinemaScope, Eastmancolor).

Mus. : Miklos Rozsa.

Déc. : Cedric Gibbons, Hans Peters.

Int. : Stewart Granger, George Sanders, Joan Greenwood, Viveca Lindfors, John Whiteley, Liliane Montevecchi, Sean McClory, Melville Cooper, Alan Napier, John Hoyt, Donna Corcoran, Jack Elam, Dan Seymour, Ian Wolfe, Lester Matthews, Skelton Knaggs, Richard Hale, John Alderson, Ashley Cowan, Frank Ferguson, Booth Colman, Peggy Male.

Tournage : 6 semaines.

1955. — WHILE THE CITY SLEEPS (LA CINQUIÈME VICTIME) (Thor Productions-R.K.O.) 100 min.

Pr. : Bert E. Friedlob.

Sc. : Casey Robinson d'ap. le roman *The Bloody Spur* de Charles Epstein.

Ph. : Ernest Laszlo (SuperScope).

Mus. : Herschel Burke Gilbert.

Déc. : Jack Mills.

Int. : Dana Andrews, Rhonda Fleming, George Sanders, Thomas Mitchell, Sally Forrest, Vincent Price, Howard Duff, James Craig, Lee J. Cobb, John Barrymore Jr., Ida Lupino, Robert Warwick, Andrew Lupino, Mae Marsh, Vladimir Sokoloff.

Tournage : 5 semaines.

1956. — BEYOND A REASONABLE DOUBT (INVRAISEMBLABLE VÉRITÉ) (R.K.O.) 89 min.

Pr. : Bert E. Friedlob.

Sc. : Douglas Morrow.

Ph. : William Snyder.

Mus. : Herschel Burke Gilbert.

Déc. : Darrell Silvera.

Int. : Dana Andrews, Joan Fontaine, Sidney Blackmer, Philip Bourneuf, Barbara Nichols, Shepperd Strudwick, Arthur Franz, Edward Binns, Robin Raymond, William Leicester, Dan Seymour, Rusty Lane.

Tournage : 4 semaines.

DE RETOUR EN ALLEMAGNE

1958. — DER TIGER VON ESCHNAPUR (LE TIGRE DU BENGALE) 97 m. et DAS INDISCHE GRABMAL (LE TOMBEAU HINDOU) 101 m. (C.C.C. Film-Arthur Brauner, ALLEMAGNE DE L'OUEST - Regina Films - Criterion Films, *France* - Rizzoli Films, *Italie*).

Pr. : Louis de Masure.

Sc. : Werner Jörg Lüddecke d'ap. le roman de Thea von Harbou.

Ph. : Richard Angst (Eastmancolor).

Mus. : Michel Michelet.

Déc. : Willi Schatz et Helmut Nentwig.

Int. : Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Valery Inkijinoff, Claus Holm, Sabine Bethmann, Luciana Paoluzzi, René Deltgen, Robert Dalban, Maria Adras, Jochen Brockmann, Richard Lauffen, Jochen Blume, Helmut Hildebrand, Panos Papadopulos.

Tournage : 11 semaines.

LES PROJETS DE FRITZ LANG

1919. — DIE SPINNEN. Troisième et quatrième épisodes : *Das geheimnis der sphinx* et *Um asiens kaiserkrone*, tous deux écrits par Lang lui-même.

1919. — DAS KABINET VON DR. CALIGARI (*Le Cabinet du Dr. Caligari*) : il collabore au scénario, décidant du style du film et de la construction de l'histoire. Robert Wiene réalise *Caligari*, Fritz Lang préférant tourner *Das Brillanten Schiff*.

1920. — DAS INDISCHE GRABMAL (*Le Tombeau hindou*), tourné par Joë May.

1933. — DIE LEGENDE VON LETZTEN WIENER FIAKER (Autriche). Conte situé au Paradis.

1934. — THE MAN BEHIND YOU (M.G.M.), écrit par Fritz Lang, qui en conserve les droits, la M.G.M. se refusant à le faire travailler. Version du *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* vue sous l'angle psychiatrique.

1935. — HELL AFLOAT (M.G.M.), écrit par Lang et Oliver H.P. Garette, produit par Selznick. Le projet n'aboutit pas, Selznick quittant la Metro. Récit de la catastrophe du S.S. Morro Castle.

1938. — AMERICANA. Gigantesque fresque de l'Ouest américain, se déroulant sur une période d'un siècle, ayant pour cadre une mine perdue. Apprenant que Lang s'intéresse beaucoup à tout ce qui concerne l'évolution de l'Ouest au siècle dernier, Zanuck lui offre de mettre en scène deux westerns, *Frank James* et *Western Union.*

1939. — MEN WITHOUT A COUNTRY (Paramount), écrit par Fritz Lang et Jonathan Latimer. Film d'espionnage sur le rayon de la mort (la fin servit pour un autre film Paramount).

1943. — THE GOLEM. Ecrit par Henrik Galeen et Paul Falkenberg. Version moderne de la vieille légende juive, située à Prague pendant l'occupation nazie.

1946. — THE BODY SNATCHERS. Sur les profanateurs de sépultures.

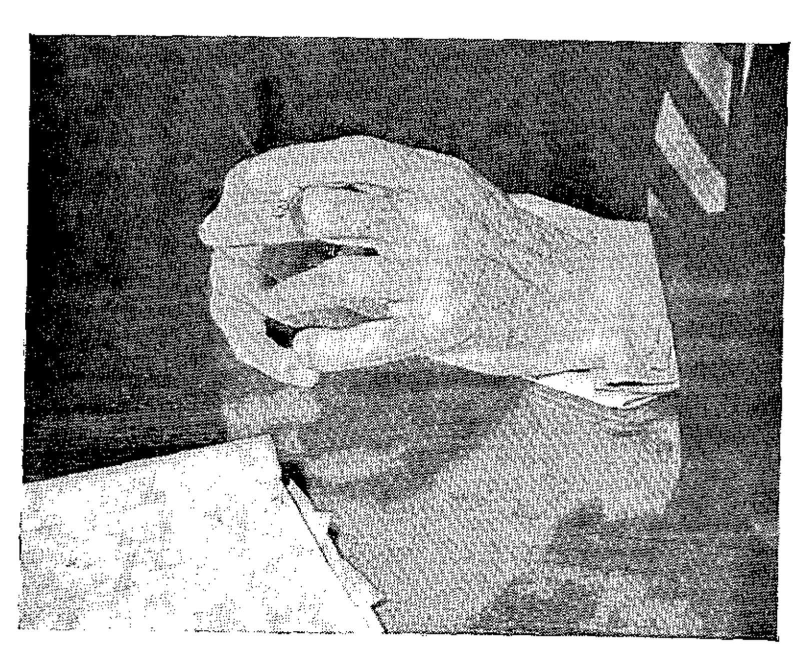
1956. — DARK SPRING (Friz Lang Productions-U.A.), écrit par Michael Latte. *Int. :* Susan Strasberg.

1956. — THE DIARY OF ANNE FRANK.

1959. — DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE (*Les Mille yeux du Dr. Mabuse*) (C.C.C. Film, ALLEMAGNE DE L'OUEST).

1960. — UNTER AUSCHLUSS DER OFFENLICHKEIT (*Jugement à huit clos*).

(Cette filmographie a été établie grâce à l'amabilité du BRITISH FILM INSTITUTE.)



Dans tous les films de Fritz Lang figure un plan de mains : les siennes.



La Mort aux trousses justifiait l'existence de ce festival.

LE MARTYRE DE SAN SEBASTIAN

par Luc Moullet

Si nous publions ce texte qui semble n'avoir avec la critique cinématographique qu'un lointain rapport, c'est que nous pensons que la bonne littérature vaut mieux que le mauvais cinéma et que cet article constitue une bonne « nouvelle ». (N.D.L.R.)

Je me permettrai de rompre avec l'usage qui veut que l'on présente avec force érudition la ville où se tient le festival auquel l'on est invité. Débarquant du train, je regardais anxieusement autour de moi pour découvrir quelque particularité qui fasse de San Sebastian (Espagne) une ville fullérienne, hawksienne, rossellinienne ou cukorienne, de façon à bien la situer dans l'esprit du lecteur des *Cahiers*. Certes, cette Nice basque voit les extrêmes se cotoyer de façon surprenante puisque nous sautons sans aucune rupture des palaces rococos du Rio Urumea aux cabanes de bois et aux moutons épars des rudes escarpements environnants, mais, en toute impartialité, je crois que cela m'autorise à reconnaître de façon certaine en San Sebastian les signes d'une dialectique interne comparable à celle d'Eisenstein ou d'Hitchcock.

LA PRISE DE CONSCIENCE DU MOI SOCIAL

Je consulte les reportages de festivals publiés par les *Cahiers*. Il est de bon ton de donner son avis sur la valeur de chaque festival. Ce qui m'ennuie bien. Dire ce festival est médiocre, ce festival est excellent, non seulement ça me paraît difficile à trancher mais surtout je crois que ça ne veut rien dire du tout.

Les chroniqueurs commencent généralement par critiquer la mauvaise organisation ou vanter les efforts du comité du festival. S'ils font preuve de sérénité, ils se rachètent généralement en reconnaissant la qualité de la compétition. C'est qu'il est assez impoli, et gênant pour celui qui le fait, de démolir un festival à qui votre invitation — logement, nourriture, projections, etc. — revient dans les cinquante mille francs. Avouons que c'est payer un peu cher du calembour, et que, pour parler franc, les deux projections de *North by Northwest* qui justifiaient essentiellement l'existence de ce festival, nous aurions aussi bien pu en profiter dans la petite salle M.G.M. de Paris, puisque Paris avait déjà une copie prête avant le Festival. Certes, chacun sait que le Comité des Fêtes de San Sebastian organise ce festival non point tant pour répandre la connaissance de l'art cinématographique que pour servir la publicité locale avec toutes ses conséquences

sur le mouvement du tourisme, qui remplira plus abondamment les caisses san sébastiennes et madrilènes. Mais il n'est pas besoin d'aller très loin — cinq cents mètres en ville, quinze kilomètres en campagne, sur des routes affreuses, parfois même interdites, et encore quand il y a des routes, c'est que les communes sont assez riches pour se les payer — pour constater que la misère noire rôde alentour. Oui, puisqu'il faut le dire, disons le bien, bien que le lecteur des *Cahiers* s'en foute complètement, et il a tout à fait raison, nous étions bien nourris, bien logés, bien servis, l'organisation était à peu près parfaite. Mais c'est justement cela que je reprocherais au festival. Nous étions trop bien nourris, trop bien logés, et ce, au détriment direct, fut-il ridiculement minime, du peuple espagnol, fut-il corrigé indirectement par les rentrées de fonds supplémentaires que l'on suppose dues à la force publicitaire de la manifestation. Le gouvernement national s'attache plus à un faste ostentatoire qu'à une réussite en profondeur. Et en définitive, ce qui m'a choqué, ce n'est pas tellement le fait que, au moins virtuellement, je volais le peuple espagnol de quelque chose. Après tout, j'étais peut-être moins coupable que mes confrères de ce vol involontaire, dans la mesure où j'étais sans doute de tous celui qui plaçait le plus haut *North by Northwest*, donc celui qui tirait le plus d'enseignement de ce festival. La prise de conscience du moi social, comme dirait Domarchi, se voyait par cette comparaison dépouillée de son caractère de gravité. Nulle crise, rien qu'une certaine gêne, et une acceptation amusée. Il me suffisait de consulter la liste des critiques français invités et d'y trouver le nom de Michel Capdenac des *Lettres françaises*. Je ne connais pas Capdenac mais je suis bien sûr qu'il bénéficiait des mêmes avantages que moi, qu'il ne refusait pas le boire, le manger et le luxueux coucher qu'on lui offrait, et même qu'il ne se posait pas du tout les mêmes problèmes que moi, bien que marxiste pratiquant (1). Bref, rien que de penser à Capdenac me faisait rigoler et me délivrait de tout complexe social. Ah! là, il faut que je reprenne ma phrase maintenant : ce qui m'a le plus choqué, disais-je, c'est que le peuple espagnol, dont une partie applaudissante attendait deux ou trois heures sous la

(1) Comme le montre son compte rendu.



Des 40 films qu'Alfred Hitchcock a tournés, *La Mort aux trousses* (*North by Northwest*) est le 19e par ordre d'importance.

pluie quelquefois l'entrée et la sortie des festivaliers lors de chaque grande soirée, semblait créer lui-même à ses dépens cette absurde et tragique mascarade. Cette admiration de la classe prolétarienne pour la classe aisée et fainéante en qui elle aime à se réincarner mentalement, je la retrouvais identique, méchamment et génialement dépeinte dans *Der Letzte Mann*, projeté ici en rétrospective en 24 images et sans la dernière bobine.

L'ANTIDIALECTISME DE LA CEREBRALITE

Je regarde encore les comptes rendus de festivals des *Cahiers*. Les uns trouvent que les horaires sont mal composés, et empêchent l'assistance à tous les films, les autres se plaignent des fleurs qui bouchent la vue aux spectateurs des premiers rangs, ou autres babioles. Je reprocherai donc au VIIe festival de San Sebastian de n'avoir rien à lui reprocher qui puisse être consigné dans ces *Cahiers*. Pourquoi, réflexion faite, j'ai énormément à me plaindre. Par exemple, ce qu'il y a de terrible dans les hôtels de luxe où nous sommes logés, c'est que tout marche au poil, tout est fait pour le confort supposé du client, et c'est ça qui est désagréable. On me prend ma valise des mains, on me porte mon petit déjeuner au lit, j'ai la fâcheuse sensation d'être bon à rien, d'être traité avec les égards que l'on réserve ordinairement à René Clair, à Marcel Camus, ou à n'importe quel vieillard gâteux. Tout juste si l'on ne vient pas me faire ma toilette, les gestes les plus courants de la vie quotidienne, sans lesquels même le plus grand des génies ne peut vivre heureux, nous sont interdits. Pas de services à rendre, de courses à faire, à aller chercher du bois, ou à essuyer la vaisselle. Chacun est contraint à l'antidialectisme de la cérébralité. Ecrire, écrire, toujours écrire. Je pense, donc je suis... mais non, je pense donc je n'essuie pas, car il n'y a rien à essuyer. J'ouvre à l'extrême le robinet de mon lavabo, espérant au fond de moi-même qu'il va péter, et que je vais avoir à le réparer, à réprimer une inondation. Il y a l'eau courante dans mon lavabo et même l'eau chaude. Mais j'aurais préféré être en montagne où le litre d'eau froide coûte cent francs car au moins c'est amusant de calculer combien d'eau je puis user au maximum. Il y a un lit dans ma chambre, et même des draps, mais j'aurais préféré le duvet et le foin, d'abord parce qu'on y est mieux, et aussi parce qu'ils permettent d'amusantes glissades nocturnes involontaires, et des réveils bizarres, où suis-je ? Où est le nord ? Bon Dieu où peut être ce nord que j'ai perdu ? Je veux prendre l'escalier mais le zélé - liftier m'entraîne de force dans son ascenseur : il ne sait pas que fervent de *Touch of Evil*, je ne le fais jamais faute de lutter avec lui par mes propres moyens.

DU CURE, DU CURE, DU CURE...

Soyons sérieux. Que vaut le Festival de San Sebastian ? Je vous réponds : peu importe. D'ailleurs, je ne vois pas pourquoi ça vous intéresserait puisque vous ne fréquentez pas les festivals. Ce que je dirais intéresserait le seul directeur du Festival. Je suis critique de films, pas critiques de festivals. Et puis un organisateur n'a pas grand mérite à créer un *bon festival*. Il n'y a pas de miracles en cinéma et s'il y en a, ils sont presque tous prévisibles. Il existe dans le monde une vingtaine d'auteurs de films, ceux qui sont loués dans les *Cahiers*. Derrière, le néant. C'est tout. Messieurs les organisateurs de grands et surtout de petits festivals, invitez leurs dernières œuvres et dans la mesure du possible invitez les premiers films des metteurs en scène prometteurs dont nous possédons la liste aux *Cahiers*. Si Cannes et Venise s'emparent de Bergman, Bunuel, Rossellini, etc., rattrapez-vous sur Cukor, Minnelli, Ray, Fuller, Hawks, Lang, Vidor, Mankiewicz, Cottafavi, Melville, Barnet, Samsonov, Losey, Godard, Kinoshita, méprisés des compétitions. Vous gagnerez à tout coup. Evitez à tout prix les réalisateurs qui ont plus de deux films à leur actif et pas une seule réussite. Méprisez les sélections nationales, ce sont elles les responsables des martyres de Saint Sébastien subis par les critiques. Les comités de sélection se disent : San Sebastian c'est l'Espagne, donc il leur faut du curé, des films moraux, bien pensants et pour enfants. C'est pour ça qu'il y avait treize mauvais films sur vingt-deux en compétition, dont la plupart étaient immondes. Ce n'est pas un reproche : Cannes, lui, préfère le moyen à l'immonde. Mais le moyen, pas plus que l'immonde, n'est à sa place dans un festival. Comparons les deux festivals : 1 point pour les très grands films, 1/2 pour les bons films, demi tarif pour les premières hors compétition : *400 coups* + *Nazarin* + *Désir* + *India* + *Hiroshima* + *Anne Franck* = 3 points 3/4 pour Cannes. L'Hitchcock plus le film bulgare et le film indien plus le Ford = 2 points 1/4. La différence n'est pas grande, Cannes l'emporte grâce à la valeur des films présentés hors compétition, et il eut suffi que *Verboten* et *Rio Bravo* aillent à San Sebastian pour que la vapeur fut renversée. Donc ne cherchons pas à établir un palmarès des meilleurs festivals. San Sebastian 58 avec *Vertigo*, 1 Monicelli, 1 Sirk, 1 Guitry l'emportait nettement sur Cannes 58. N'attachons pas trop d'importance au palmarès des festivals.



« Heureusement qu'il y avait le Bulgare » (*Malkata* de Nicolai Korabov.)

UNE GRADUATION DANS LA SUBLIMITE

En cinéma ce n'est pas comme en sport ou en concours de beauté. Les meilleurs restent les meilleurs pendant quarante ou cinquante ans. L'intérêt spectaculaire et publicitaire d'un palmarès ne subsiste que s'il apporte quelque chose de neuf, d'original, s'il se différencie des précédents. Or si les juges avaient été justes, Hitchcock l'aurait déjà remporté 8 fois à Cannes et Venise, Rossellini 7 fois, Welles 5, etc. Ça n'aurait aucun sens. Si, ça aurait un sens s'il y avait un festival de tous les meilleurs films de l'année. Mais ceux-ci sont dispersés à travers six ou sept compétitions et l'emportent haut la main comme prévu au départ, sans concurrence. On comprend ainsi qu'ait été couronné *The Nun's Story*, médiocre film de Zinnemann, mais le troisième moins mauvais du petit Fred aux dépens de l'admirable *North by Northwest* du grand Alfred, qui ne vient qu'en 19e position parmi les 46 Hitch. Un seul palmarès, cette année, aura une signification parce qu'il y aura parmi les vaincus des vainqueurs virtuels : Venise. Nous donnons vainqueur l'unique campionissimo du cinéma italien, premier Roberto, devançant Otto d'une roue, Claude d'un double tour, Ingmar dans les choux, Mario et Jerzy gagnant le sprint du peloton mais ça pourrait être l'inverse. Là ce seront vraiment les films qui triompheront, non les auteurs. On remarque qu'en effet les grands donnent chacun au plus trois ou quatre œuvres supérieures à leurs autres films, c'est celle-là uniquement qu'un festival devrait couronner, grâce à une confrontation générale sans exclusion aucune. Orson, Roberto, Luis, Alfred, Ingmar, Charles, Jean, Fritz et quelques autres se barreraient la route perpétuellement et les meilleurs, même Murnau, n'auraient pas pu gagner plus de quatre fois. Donc pas d'académisme. Et nous gagnerions en lucidité. Car il faut être fort pour pouvoir préférer *India* à *Nazarin* ou *Hiroshima*. Voilà la raison d'être des festivals, établir une graduation dans la sublimité. C'est de tous les exercices intellectuels, le plus difficile, le plus vain peut-être, mais aussi le plus enrichissant.

Bref, voici mon palmarès de San Sebastian :

XXX-1. — *North by Northwest* (La Mort aux trousses) d'Alfred Hitchcock (U.S.A.).

XX-2. — *Lusan Jaag Utha* de Sahakti Somanta (Inde).

XX-3. — *Malkata* (La Petite) de Nicolai Korabov (Bulgarie).

X-4. — *Zamach* (L'Attentat) de Jerzi Passendorfer (Pologne).

X-5. .. *Sam* (Seule) de Vladimir Pogacic (Yougoslavie).

X-6. — *The Nun's Story* (Au risque de se perdre) de Fred Zinnemann (U.S.A.).

X-7. — *Ari No Machi No Maria* (L'Ange des chiffonniers) de Heinosuke Gosho (Japon).

X-8. — *Der Rest ist Schweigen* (Le Reste est poussière) de Helmut Kautner (Allemagne).

0-9. — *Bein El Atlal* (Entre les décombres) de Ezzeldin Zulficar (Egypte).

0-10. — *A Luz vem do Alto* (La lumière qui vient d'en haut) d'Henrique Campo.

0-11. — *Dagli Appennini alle Ande* (Des Appennins aux Andes) de Folco Quilici (Italie).

0-12. — *Akiket A Pacinta Alkisert* (Pour qui les alouettes chantent) de Lazlo Ranody (Hongrie).

0-13. — *Verhrechen Nach Schilchluss* (L'Ange noir) d'Alfred Vohrer (Allemagne).

0-14. — *Shake Hands With the Devil* (Complot avec le diable) de Michael Anderson (Grande-Bretagne).

0-15. — *Maigret et l'Affaire Saint-Fiacre* de Jean Delannoy (France).

0-16. — *Sapphire* de Basil Dearden (Grande-Bretagne).

0-17. — *Smart Y Sedle* (La Mort en selle) de Jendich Polak (Tchécoslovaquie).

0-18. — *Procesado 1040* (Inculpé n° 1040) de Ruben W. Cavalotti (Argentine).

0-19. — *Cain, adolescente* (Cain adolescent) de Roman Chalbaud (Vénézuela).

0-20. — *Tutti Innamorati* (Tous ils aiment) de Guiseppe Orlandini (Italie).

0-21. — *800 leguas por El Amazonas* (800 lieues à travers les Amazones) d'Emilio Gomez Muriel (Mexique).

0-22. — *Salto a la gloria* (Le saut vers la gloire) de Leon Klimovsky (Espagne).

NORTH BY NORTHWEST

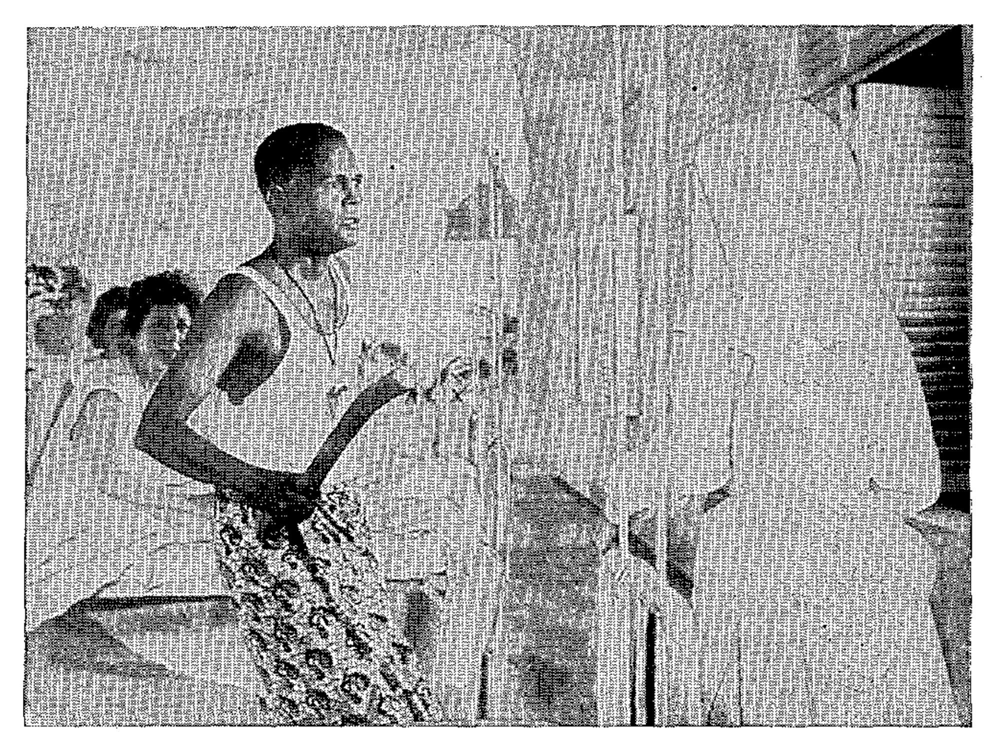
(Concha de plata pour la bonne qualité de son invention, son ingéniosité, sa subtilité.) Admirable en soi, décevant par rapport à Hitchcock. Possédant la position artistique et commerciale d'Hitchcock, je ne me serais pas risqué à un sujet qui mette aussi peu en valeur les caractères des personnages, d'une richesse inouïe par comparaison à ceux de *Nun's Story* mais qui souffrent de la comparaison avec ceux de *Vertigo*. C'est un film plus évidemment commercial avec de nombreux trous au cours des 136 minutes de projection, d'une beauté continue assez étonnante et une sublimité éparse, qui doit beaucoup pour une fois au private joke (A.H. misses the bus, rate le coche littéralement), à l'idée de pure mise en scène, exploitée au détriment du scénario. C'est un art qui mise tout sur les volumes, leurs couleurs, la durée, le concert d'une figure déjà géométrique et abstraite, et Hitchcock gagne chaque fois grâce à la déconcertante netteté d'une exécution aussi simple, aussi épurée que possible. Il y a là quatre ou cinq des meilleures scènes qu'ait jamais tournées Hitch, mais nous lui demandons plus. Eva Marie Saint fait de bons débuts à l'écran. Mason bien. Grant excellent. Burks aussi. Merimann déçoit. Saul Bass génial éclipse *Serenal de la* baudruche McLaren, qui procède à raison d'une idée toutes les trois minutes. Mais *Serenal* ne dure que 2' 50". Requiescat in pace. Amen.

DEUX REVELATIONS

Les deux seuls autres films « pensés cinéma » écrasaient évidemment la masse des ouvrages à direction d'acteurs littéraire ou esthétisante. Inégaux, de mauvais goût, bâclés, ils restent séduisants presque régulièrement grâce à la spontanéité et l'invention du jeu à des effets qui n'empruntent jamais leur force à la morale ou à la sensiblerie. Je ne comprends pas l'hindou et n'ai pas cherché à comprendre ce qui se passait dans *Lusan Jaag Utha*. Ce film est beau parce que les acteurs y chantent et y dansent avec talent, parce que les protagonistes sont convaincants, parce que les tics des comparses sont poussés au-delà du grotesque, parce qu'il y a de l'action et des rebondissements. La meilleure scène, la bagarre finale dans la carrière, est démente : aggripés chacun à leur corde, à mi-chemin entre le sommet et le bas de la carrière, qui va exploser, les deux héros cherchent à se faire tomber à coups de mains, de pieds et de ventre. Belle musique. Marguerita Ilieva, la *Malkata* bulgare, n'est pas très jolie, mais elle est aussi vivante qu'une héroïne de Castellani. Son partenaire est bien. Beaucoup de petites idées dans le style intimiste. Bonnes scènes dans les rues de Sofia, avec figurants bien dirigés. Formalisme coloré et délirant : scène d'amour vue à travers un bocal déformant de poissons rouges. Gratuit mais drôle. Critique de la société contemporaine qui porte à faux. Korabov (30 ans) s'en fout. *Somenta* aussi. Nous aussi. Qu'ils continuent !

ET LES POLONAIS ?

Zamack (prix de la Critique et rival direct de *Nun's Story*) auquel j'ai préféré une nouvelle vision de l'Alfred, frappe, paraît-il, par l'efficacité du document brut : la préparation et la réalisation d'un attentat contre un général SS, Varsovie 1942. Un point c'est tout. Hors compétition : *Pozegnania* (Les Amours), film d'amour intellectuel et baroque de Wojciek Mas que je ne vis point ; un court Ballon rouge talentueux, *Spacerek Staromiejski*, le dernier Wajda, *Popoil y Diment* (Cendres et



Après avoir assommé le spectateur, il se prépare à assommer la nonne. Son seul tort est de se décider après deux heures de projection. (*The Nun's Story* de Fred Zinnemann.)

Diamant), moyen sur le plan cinéma, qui ne plait que par ses pointes baroques, lesquelles sont souvent déplaisantes (emphase sur les W.-C.). Mais la chemise du mitraillé qui s'enflamme sous les balles, le moribond qui balaie la terre de ses pieds pour amoindrir la douleur, c'est pas mal. Scénario intéressant. Le héros hésite entre l'homo et l'hétérosexualité ; mais Wajda, esthète et intellectuel insincère, n'arrive que très médiocrement à la hauteur de ses intentions (cf. l'excellent article de Plazewski dans notre n° 96). Documentaire ou baroque, le jeune cinéma polonais n'occupe qu'une place d'honneur dans le cinéma mondial. Rien de plus.

P'TIT FRED NE DEVIENDRA PAS GRAND

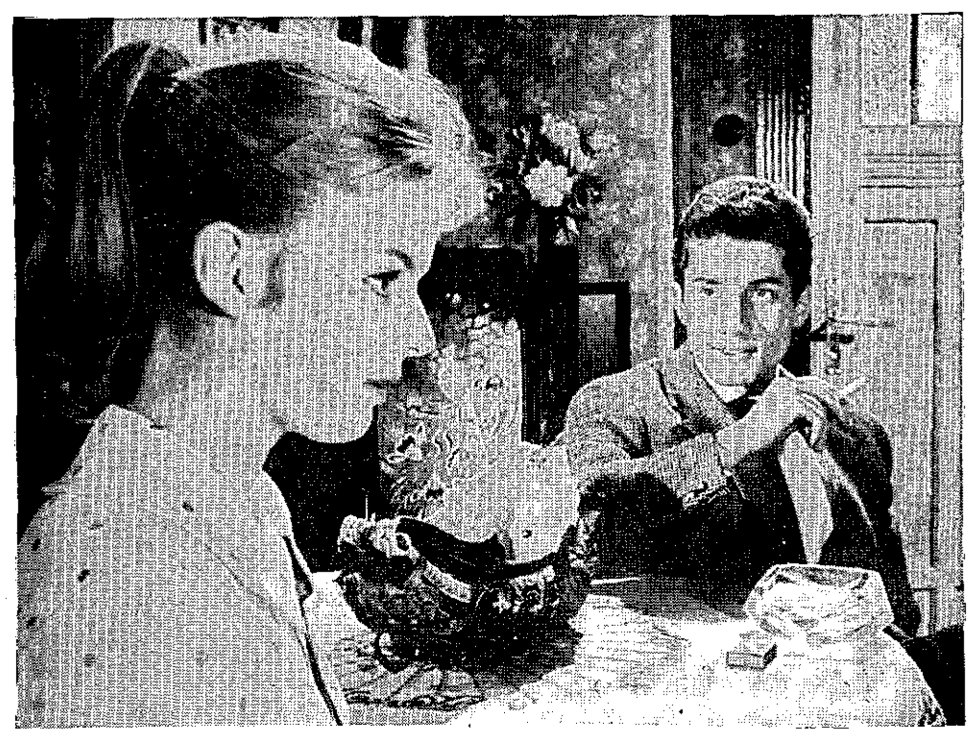
Dans *The Nun's Story* (Concha de Oro pour le contenu inspiré, je dirais pour l'inspiration contenue, de son thème, la pureté de sa réalisation sur le plan humain et esthétique), Audrey Hepburn, médiocre et déplacée dans le rôle, mais prix d'interprétation féminine, jette son voile aux orties au bout de 15 ans et de 3 heures et demie, que la charité chrétienne de Jack Warner a réduit à 2 heures et demie. J'avais pris mes précautions en faisant la sieste avant la projection ; c'était nécessaire, je n'aurais pas tenu. Si Domarchi avait été à San Sebastian, nous n'aurions pas connu la fin des secrets d'Eisenstein, car, lui, ce pensum l'aurait tué pour de bon. Zinnemann refait de la couleur à la Huston, c'est mauvais ; il anonne de la métaphysique, c'est déplorable, il passe à côté complètement. Ne soyons pas méchants : le style se veut simple, documentaire, médical (il s'agit aussi de médecine comme dans le meilleur Zinnemann *The Men*, tant mieux, Zinnemann a tout du toubib). Pas trop de recherches esthétiques. Le document est peut-être faux, l'Aretin décrivait autrement la vie des religieuses, mais la simplicité retient l'attention, comme dans *The Goddess*. N'empêche qu'à la fin on a comme Kyrou envie de bouffer — pas la nonne, pouah ! mais du curé. Un film comme celui-ci cause un tort considérable au christianisme. Je lui donne la cote 5.

FILMS DIVERS ET D'ETE

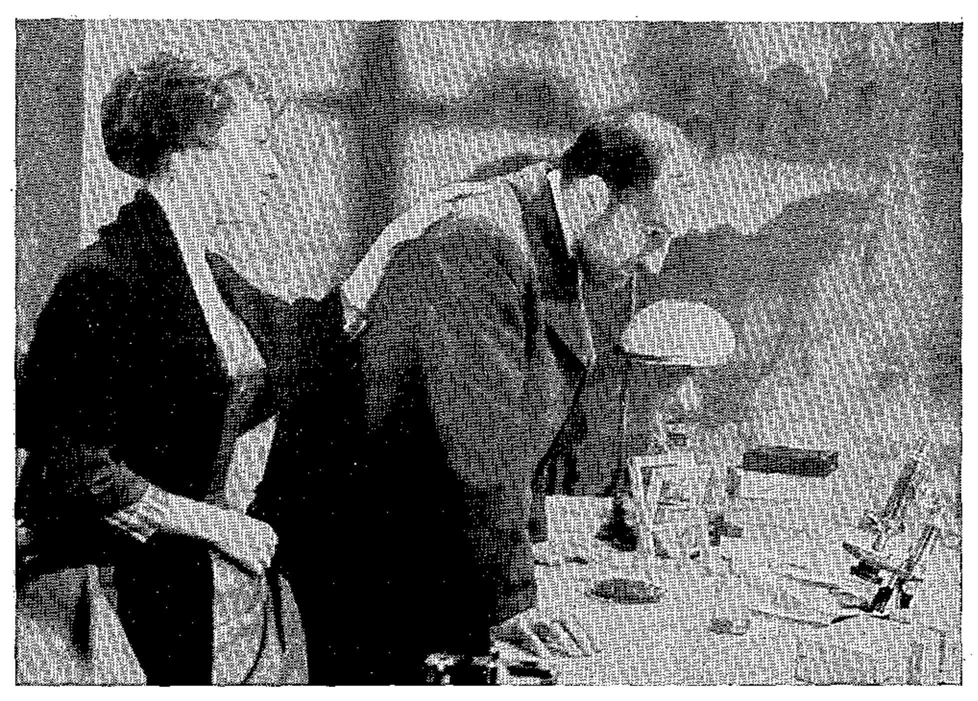
Puisque Zinnemann pour lequel on ne saurait me soupçonner de faiblesse, arrive sixième, que de nullités doivent le suivre ! *Sam* est un honnête film de guerre à la démocrate

populaire convenablement joué. *Ari No Machi No Maria* (prix de l'O.C.I.C., puisqu'il montre une Nipponne chrétienne) joue d'abord sur le décor baroque, pas mal, puis s'écroule dans le pathos. Je m'endors, j'ouvre l'œil droit un instant, je le ferme, j'ouvre le gauche : oh là là quel supplice ! Je reste parce qu'on m'a dit que Gosho est un type bien mais désormais je ne me fierai qu'à moi-même. *Der Rest ist Schweigen* (prix spécial) honnêtement joué, modernise Hamlet avec ridicule : expressionnisme, Claudius chef d'industrie dans la Ruhr, vend aux SS son frère, qui devenu spectre, téléphone à Hamlet lequel s'échappe de l'aéroport... Expressionnisme marin dans *Abseits*, de Wolf Hart, médiocre Concha de Oro du court métrage. *Bein El Atlal* démarra très bien : le scénario est drôle. Le professeur et sa charmante élève se disputent en classe mais tombent amoureux l'un de l'autre. Ensuite, effroyable flash-back mélodramatique d'une heure et demie pour rester fidèle au roman. Dans la première bobine, Ezzeldin Zulficar se révèle aussi amusant que son parent Mohamed Zulficar, mais la suite nous démontre que le talent n'est pas héréditaire. *A Luz Vem do Alto* commence sur de beaux paysages, l'actrice est bonne, le portugais est plus joli à entendre que l'espagnol, mais Dieu, quel mélo, quel préchi-précha par la suite !

Dans deux séquences de *Dagli Appennini alle Ande* les acteurs mangent avec naturel et dans la dernière, Rossi-Drago se découvre assez joliment derrière un drap qui sèche, ce qui lui a valu une Concha de plata ex aequo avec Hitchcock ! Capdenac est complètement fou de voir un chef-d'œuvre en *Akiket a Pacsinter Elkisert*, plat film paysan. Dans *Verhrechen Nach Schluchluss* — jazz surboums — Vohrer, le Molinaro allemand, enlaidit la sublime Corny Collins. G.B. R.A.S. *Smart y Sedle*, western parodique, montre que les Tchèques ne savent pas encore faire un cinémascope techniquement convenable. Les films parlant espagnol sont impossibles : sujets à prétentions, acteurs théâtraux, langue très laide. Malgré son prix Nobel, le savant de *Salto a la Gloria* (prix du meilleur film hispanique et du meilleur acteur) ne parvient pas à nous intéresser. Je n'ai pas vu le film mexicain : on m'avait communiqué quelques photogrammes avant, çà m'a suffit ; ni *Tutti Innamorati* : çà me donne un bon prétexte pour rester galant vis-à-vis de Jacqueline Sassard, ce qui est très difficile après vision de ses films. Pour être franc disons que, n'étant pas masochiste, je ne suis resté jusqu'au bout qu'à une dizaine de films. La vie est courte et rester plus de dix minutes à un navet c'est mauvais. S'il n'y a rien au bout de dix minutes, c'est qu'il n'y



Verhrechen Nach Schilchluss (*L'Ange noir*), d'Alfred Vohrer, le Molinaro teuton.



Il n'est pas nécessaire de voir vingt-deux secondes de *Salto a la Gloria*, de Leon Klimovsky. Cette photographie suffit amplement.

aura rien ensuite. Ce qui me permet de juger de la valeur des films au temps : je suis resté 11' 23" à *Smart* contre 8' 23" à *Procesado*, 2' 47" à *Cain* et 22" à *Salto* donc *Smart* est supéreur à *Cain* de 8' 36".

INDIA MON AMOUR

Hors compétition, *Les quatre cents coups* (la France n'était pas représentée officiellement) pas mal du tout, *The Horse Soldiers* de Ford et le sublissime *India*, le film à la fois le plus vertigineusement rapide et le plus vertigineusement lent de tous les films, le plus déconcertant, pas le plus beau, mais le plus neuf de tous, beaucoup plus neuf même que le *Voyage*. Les uns hurlent de rage sur leurs fauteuils, les autres s'endorment, épuisés par l'incessant « merry go-round » rossellinien. Je demeure bouche bée, complètement ahuri. Et dire qu'à Cannes, certains critiques ont pu voir un bon documentaire sans personnalité en cette œuvre auprès de laquelle *Ivan le terrible* fait figure de bâtard avorté de la tradition de la qualité et qui s'impose comme seul favori du Festival de Moscou. Je n'aime guère jouer de l'hyperbole sans la justifier mais je crois que, pour une fois, c'est là, avant que l'on ait l'avantage de deux ou trois visions, la seule critique raisonnable et surtout impartiale que l'on puisse faire.

UN BEAU FORD

Pendant deux heures et la guerre de Sécession, un commando conduit par Wayne et Holden avance sur Pittsburg. Photo médiocre de Clothier. Mais Ford est en pleine forme. Chose curieuse, c'est ce qui irrite le plus souvent chez lui, un humour assez grossier et gênant, qui explique la réussite et contribue à l'étoffement de personnages subtils et attachants. Plus qu'un film émouvant — les scènes de boucherie et l'avance des gamins-soldats vers l'armée des Nordistes sont belles, mais il n'y a pas là de quoi pleurer — c'est un film sensible. Ford est irrégulier à l'intérieur de ses films mais là il y a une foule de petits détails qui portent très fort. Walsh assurément est battu de loin. Wayne n'a jamais été meilleur que dans cette scène, pleine d'invention où il commence à boire son whisky, s'énerve et finit par tout casser.

Luc MOULLET.



Anthony Dawson et Grace Kelly dans *Dial M for Murder.*

LA TROISIÈME CLÉ D'HITCHCOCK

par Jean Douchet

Le suspense apparaît à celui qui veut pénétrer au cœur de l'imagination d'Hitchcock comme le principe moteur, le schème dynamique de toute son œuvre.

Cette affirmation surprendra les fervents admirateurs de ce cinéaste. On sait le peu d'estime qu'ils manifestent envers le suspense. Leur mépris naquit pourtant d'une hâtive appréciation : à rejeter un fruit à l'écorce trop vulgaire, on se prive d'en goûter la richesse du suc. Il convient au contraire de cerner la notion de suspense,

et révéler ainsi quel ferment il peut être pour l'une des œuvres les plus prestigieuses du cinéma.

Dire du suspense qu'il se fonde sur des événements exceptionnels qui trouent le quotidien semble un truisme. Son domaine est la catastrophe, ou plus exactement sa mission est de nous rendre oppressante la présence de la catastrophe. Son illustration idéale reste l'histoire de l'épée de Damoclès et il répond à l'une des plus ancestrales attitudes philosophiques possibles, attitude purement émotionnelle, issue de l'inquiétude, créatrice d'angoisse. Lorsqu'au début de *Vertigo*, James Stewart, accroché à une gouttière, est suspendu au-dessus du vide, nous éprouvons un sentiment d'effroi. Tombera-t-il ou non ? Son anxiété et la nôtre naît de ce qu'il est partagé entre un salut (le policier qui lui tend la main) et un danger mortel (l'écrasement sur le sol), entre une espérance et une crainte. Cette anxiété augmente en fonction même du retard que met le dilemme à trouver son issue. Elle aiguise à la fois notre sensation de l'écoulement du temps et notre sentiment de la durée. Serait-ce trop alors que de définir ainsi le suspense : la dilatation d'un présent pris entre deux futurs imminents et contraires. Que l'on excuse cette monstruosité linguistique ; il ne peut y avoir deux futurs. Mais ce qu'il importe de saisir, c'est le blocage du temps, la paralysie d'un moment présent, qui se charge d'instant en instant du poids de la durée, qui refuse de se retirer dans le passé par crainte de choisir entre deux solutions qui engagent irrévoquablement son avenir. Nous pensons atteindre ici le ressort dramatique du suspense : la simultanéité de trois temps, de trois états, de trois ordres, de trois mondes différents dont l'un au centre est l'enjeu que se disputent les deux autres.

Instabilité fondamentale, oscillation perpétuelle d'une aiguille attirée par deux pôles, tel est caché sous une carapace mortifiée le noyau vivifiant du suspense. Faut-il encore, pour obtenir son total épanouissement, le replanter dans un humus favorable. Or ce terrain existe. Ce n'est rien moins que la plus spiritualiste des théories, la religion des religions : la doctrine ésotérique. Croit-on que ce soit par hasard qu'un Bresson réalisant son film à suspense *Un condamné à mort s'est échappé*, nous conte en fait l'aventure spirituelle d'une âme qui se réincarne ? Car cette doctrine qui a traversée intacte les millénaires et les civilisations, quoique réfléchie par chacune, est conçue pour tout ce qui a trait à notre passage terrestre comme un immense suspense. L'âme est la clé de l'univers. L'âme de l'humanité, la grande Cybel Maïa, dont l'âme de chaque individu n'est qu'une infime partie, oscille entre la Matière et l'Esprit. Parce qu'elle les relie, elle participe à la fois de l'Esprit (immortel, un et indivisible) et de la Matière (périssable, multiple et divisible), et elle est écartelée par leur lutte. Selon qu'elle obéit aux suggestions de l'Esprit ou aux incitations de la Matière, son corps fluidique (substance vibrante et plastique, vêtement lumineux que l'esprit se tisse sans cesse à lui-même) s'éthérise ou s'épaissit, s'unifie ou se désagrège.

Cette vision philosophique, l'antiquité aimait à l'illustrer en soumettant les postulants aux sciences ésotériques à de pénibles épreuves. Dans les temples égyptiens, l'apprenti pénétrait seul en un obscur labyrinthe, s'y perdait dans les ténèbres, lesquels recelaient mille pièges qui le glaçaient d'épouvante. S'il avait la force de poursuivre son chemin, il atteignait alors à une porte qui débouchait sur la lumière salvatrice d'un temple secret où l'attendait le grand maître. De même, dans les mystères d'Eleusis, on représentait la légende de Perséphone s'égarant dans les voies redoutables qui menaient au domaine infernal de Pluton. Le but recherché était d'éveiller chez l'acteur ou le spectateur, un sentiment d'effroi et de panique afin que chacun éprouve avec ses sens, c'est-à-dire avec ce qu'il y a de plus grossier, de plus bestial en lui, le merveilleux symbole de la divine Psyché, de l'âme chutant dans les affres de la matière dans le même temps qu'elle aspire au salut éternel de l'esprit.

Ainsi, comme tous les autres genres dramatiques, le suspense, le grand-guignol, en tant que forme de spectacle, trouvent et leur origine et leur signification dans la vaste imagination religieuse. Parce qu'aujourd'hui, on les a coupé de leur source,

qu'ils sont devenus fin et non moyen, on les relègue à juste titre au rang des vulgaires distractions foraines. Ce qui explique la réaction de Domarchi dans son étude sur *Under Capricorn* : « on aimait jusqu'ici Hitchcock pour le mauvais motif : le suspense ». Et aussi le parti pris de Chabrol et Rohmer dans leur livre consacré à ce cinéaste, de ne traiter du suspense que pour l'accabler ou pour en excuser leur auteur. Or ce qui distingue un Clouzot d'un Hitchcock, donc *Les Diaboliques* de *Vertigo*, c'est que Clouzot comme tant d'autres, ne joue qu'avec les oripeaux du suspense. Son imagination scatologique se plait au vil exercice de ne provoquer chez le spectateur que les seules sensations viscérales. Non qu'Hitchcock ne sache mieux que quiconque solliciter au moment opportun, la terreur et l'épouvante, mais chez lui elles ne sont que l'émanation de la pensée religieuse qui l'anime.

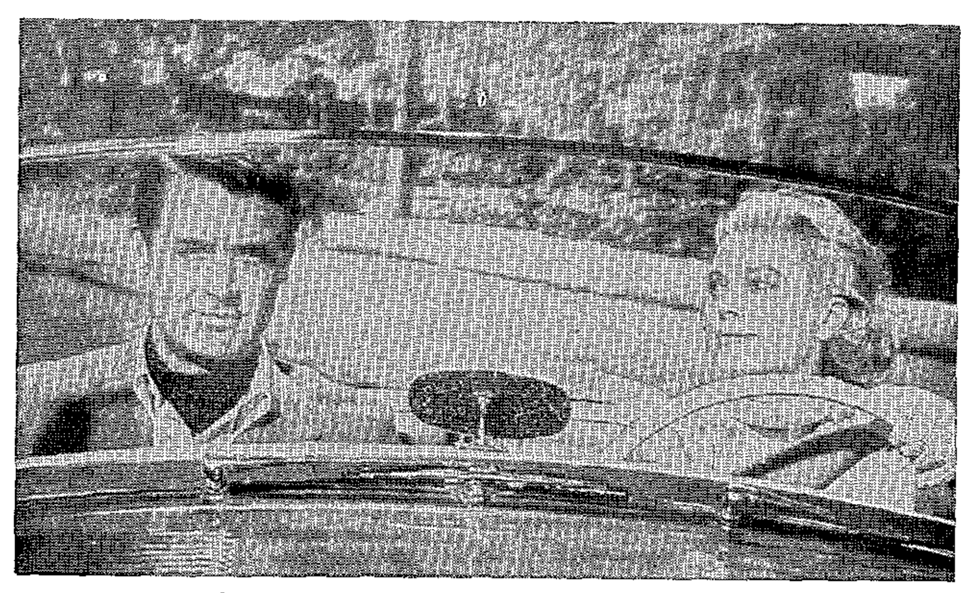
Hitchcock se refuse à nous faire « marcher » gratuitement. Son ambition est de nous replacer, nous, spectateurs du XXe siècle, dans le même état que le spectateur des mystères d'Eleusis. De même que Bresson dans *Le Vent souffle où il veut*, nous invite à assister à une ascèse initiatique, de même Hitchcock dans chacune de ses œuvres met en scène une épreuve. Ses suspenses, donc tous ses films, nous convient à participer aux effrois d'une âme écartelée entre le bien et le mal, d'une âme, enjeu de l'éternelle lutte que se livre l'ange des Ténèbres et l'ange de Lumière, d'une âme enfin qui demeure tel James Stewart dans le tout dernier plan de Vertigo, entre le ciel et l'abîme, misérablement suspendue.

*
**

Nul mysticisme pourtant chez Hitchcock, ni fol élan de cœur. Mais une prodigieuse intelligence qui peut aussi bien résoudre avec élégance les pires obstacles matériels que pénétrer intimement jusqu'aux arcanes les plus secrets de la doctrine ésotérique, intelligence qui imagine comme un jeu l'expansion infinie d'un principe générateur, intelligence enfin, proche de celle du mathématicien d'autant qu'Hitchcock aime à se livrer à la science des nombres telle qu'elle fut conçue par Pythagore. On sait



Grace Kelly dans *To Catch a Thief.*



Cary Grant et Grace Kelly dans *To catch a Thief.*

que selon le génial Grec, « le Un, la Monade, Dieu contient tous les nombres La Monade agit en Dyade créatrice, car dès que Dieu se manifeste, Il est double, à la fois pôle positif et pôle négatif, principe masculin et principe féminin. Cette Dyade créatrice génère le monde, épanouissement visible de Dieu dans l'espace et dans le temps. Or le monde réel est triple. Car de même que l'homme se compose de trois éléments distincts mais fondus l'un dans l'autre, le corps, l'âme et l'esprit ; de même l'univers est divisé en trois sphères concentriques : le monde naturel, le monde humain et le monde divin. La Triade ou loi du ternaire est donc la loi constitutive des choses et la véritable clé de la vie. » (1).

Or il semble que dans l'élaboration de ses films, Hitchcock suive un processus similaire. Il part d'abord du Un. Ce Un, ce principe moteur, véritable foyer créateur, est le suspense, en tant que formule vivante qui condense en un schème dynamique la doctrine ésotérique. Nul besoin, dès lors, de scenarii originaux. Au contraire l'imagination du cinéaste préfère se nourrir d'histoires pré-existantes, à la charpente bien constituée. Son imagination effectue sur elles un premier travail *logique* d'épuration. Elle réduit chaque histoire à ses lignes de force et les oblige à converger vers le principe moteur, vers le foyer créateur. Là, ces lignes de force fusionnent avec celles, capitales et toujours identiques, du suspense, lequel sert comme de creuset à l'opération. Il en résulte une Idée, Idée qui contient en prémisse tout le film futur. Il n'est rien désormais — ni mouvement d'appareil, ni développement de l'intrigue, ni rapport de personnages, etc.— rien qui ne puise sa nécessité dans cette Idée, rien qu'elle n'implique. Ecartant toute possibilité d'improvisation, cet aspect déductif de son œuvre explique pourquoi Hitchcock considère qu'au premier tour de manivelle son film est déjà achevé. Comme dans la théorie platonicienne, elle-même inspirée du message pythagoricien, l'Idée chez notre cinéaste, précède l'existence et la fonde.

(1) Edouard Schuré : les grands Initiés.

Puis de cette Idée, l'imagination de l'auteur libère le mouvement dramatique, mouvement qui se soumet à la forme générale du suspense en action. Car dès qu'il se manifeste le suspense hitchcockien est double. Il est *immédiatement* le conflit éternel et terrifiant de la Lumière et des Ténèbres, rêvées dans leur toute-puissance *occulte*. La Lumière, principe de l'Un, puissance de l'esprit, est la grande force unificatrice. Celle qui permet à Doris Day *(The Man Who Knew too Much)* de *reformer* la cellule vivante et chaude de sa famille et à Henri Fonda, puis à Vera Miles *(The Wrong Man)* de retrouver la plénitude de leur personnalité, de leur être et par là leur liberté. L'Ombre, principe du Deux (en soi, produite par la Lumière, *elle en est et le double*, et le négatif), puissance de la Matière, est la grande force qui divise le Un, le réduit aux multiples (la glace qui se brise en mille morceaux dans *The Wrong Man)*, à la vanité de l'apparence *(Vertigo)*, à l'esclavage et à la solitude désespérés. *Un et multiple*, Etre et Apparence, Liberté-amour contre esclavage-solitude, tel est traduit en termes philosophiques le sens de ce duel, duel qui se déroule dramatiquement ainsi : sournoise progression quasi triomphante de l'Ombre jusqu'à la victoire finale de *la Lumière*. Démarche symbolique, bien sûr, mais aussi et surtout visuelle. Sinon comment expliquer, entre autres, l'arrivée d'Oncle Charlie dans le train, caché par un rideau noir *(The Shadow of a Doubt)*, ou la lente et progressive tombée de la nuit de *The Rope*, ou le combat entre la masse d'ombre de l'assassin et les flashes de James Stewart dans *Rear Window*, ou la métamorphose de l'ombre en religieuse qui clôt *Vertigo*. La vision du conflit entre l'Ombre et la Lumière guide l'imagination cinématographique d'Hitchcock ; elle est la source de ses plus belles inventions de forme ; elle régit et sous-tend la mise en scène de l'Idée.

Enfin, troisième et dernier état de cette élaboration : l'Idée se fait chair. Pénétrant dans le monde physique, elle s'enrichit de ses lois. La lutte de l'Ombre et de la Lumière a pour enjeu, une âme, laquelle écartelée, terrifiée, reste passive, en *attente*. Cette attente se charge du poids de l'angoisse et provoque une multitude de réactions qui se répercutent en chaîne sur l'entourage de la victime. L'attente est donc l'élément *psychologique* capital dans un film d'Hitchcock. Elle explique pourquoi *le héros* principal, l'âme soumise à l'épreuve, est toujours paralysée, soit physiquement *(Rear Window, Vertigo)*, soit matériellement *(Wrong man, Man who knew too much)*, soit surtout psychologiquement ou moralement par un secret ou un chantage.

Dès lors, le suspense hitchcockien (formule vivante qui condense en un schème dynamique la doctrine ésotérique) se définit ainsi : l'attente d'une âme prise *entre* deux forces occultes, l'Ombre et la Lumière. Tel un triangle, il sert de cadre rigide à la texture de l'Idée qui préside à chaque film. Et cette Idée conserve en elle la trace des trois stades de l'élaboration. En d'autres termes elle se développe toujours en obéissant simultanément aux lois de l'occulte, de la logique et du psychologique. Ce qui revient à affirmer que dans un film d'Hitchcock, rien — ni mouvement d'appareil, ni développement de l'intrigue, ni rapports de personnages, etc. — rien qui ne se répercute simultanément dans l'ordre occulte, dans l'ordre logique et dans l'ordre psychologique. Hitchcock a pour ambition de capter le monde réel, lequel est triple. Sa caméra se doit d'en révéler la grande loi du ternaire, clé de la vie.

Voyons, par exemple, comment dans *Vertigo*, viennent se superposer parallèlement ces trois ordres. Le premier plan de *Vertigo*, comme le tout premier plan de chaque film d'Hitchcock, exprime synthétiquement l'Idée, Idée occulte, à partir de laquelle l'œuvre est issue. Cette première image est ici celle sur laquelle se déroule le générique. Elle nous montre en très gros plan un visage de femme, réduit à sa simple effigie, à une surface plane. Ce visage n'exprime rien, seul en est saisi l'épiderme. De son œil surgissent soudain des spirales qui semblent naître des profondeurs obscures. Un véritable occultiste s'attarderait à une longue exégèse de cet œil auquel il attribuerait d'abord le sens premier de « mauvais œil ». Contentons-nous de traduire superficiellement l'Idée ésotérique de ce tout premier plan : l'attachement fétichiste à une pure apparence, donc à l'Ombre, ne peut à la fois



Henry Fonda dans *The Wrong Man.*

qu'attirer les Ténèbres et y entraîner. Puis de cette Idée est libérée immédiatement le mouvement dramatique. En pleine *nuit,* nous assistons à une poursuite policière sur les toits de San Francisco. *Trois* personnages : le poursuivi, un flic et James Stewart. Ce dernier fait un faux mouvement et reste suspendu dans le vide. Il ressent alors le vertige et loin de pouvoir se rétablir grâce à l'aide du flic, il le précipite dans l'abîme. Traduisons encore cette poursuite : vouloir vaincre l'Ombre (le bandit) lorsqu'on éprouve soi-même une invincible attirance vers les Ténèbres, provoque sa propre chute et celle des autres. Mais ce passage introduit en même temps l'ordre logique. Pur constat d'un événement, il nous montre la cause originelle de toute l'intrigue : le vertige. En effet ce vertige oblige James Stewart à abandonner la police et donnera l'idée d'un meurtre à son ex-camarade de collège. Enfin à partir de la troisième scène, scène avec Barbara Bel Geddès, l'Idée devient chair, l'élément psychologique apparaît. Les trois ordres désormais coexistent et vont progresser de concert jusqu'à la fin.

Une construction similaire se retrouve au début de *I Confess.* Rappelons-en simplement le tout premier plan. Par un lent travelling sur l'eau, nous avançons dans une zone lumineuse vers la fantastique masse d'ombre de Québec. On peut l'interpréter comme l'Idée d'une âme quittant les régions éthérées pour se réincarner, mais surtout comme l'Idée d'une âme qui conserve intacte la volonté de la Lumière mais qui doit subir la puissante pression de la matière et les malignes et redoutables tentations des Ténèbres. L'âme (Montgomry Clift) sortira victorieuse de cette épreuve et le tout dernier plan de *I Confess* reprend le tout premier plan. Par un travelling arrière nous quittons la terrifiante masse d'ombre et revenons vers la zone lumineuse. Cette similitude de construction entre les deux films s'explique par le fait que sur le plan occulte ils sont inverses l'un de l'autre. *I Confess* raconte l'aventure d'une âme

invinciblement attachée par la volonté de l'esprit à la Lumière, *Vertigo* celle d'une âme invinciblement attachée par l'appel des sens à l'Ombre et aux Ténèbres. Il semble d'ailleurs que toute la première partie de *Vertigo*, celle qui précède le cauchemar, soit traitée de cette manière charnelle et désirable qui caractérisait le *récit confession* d'Anne Baxter dans *I Confess*.

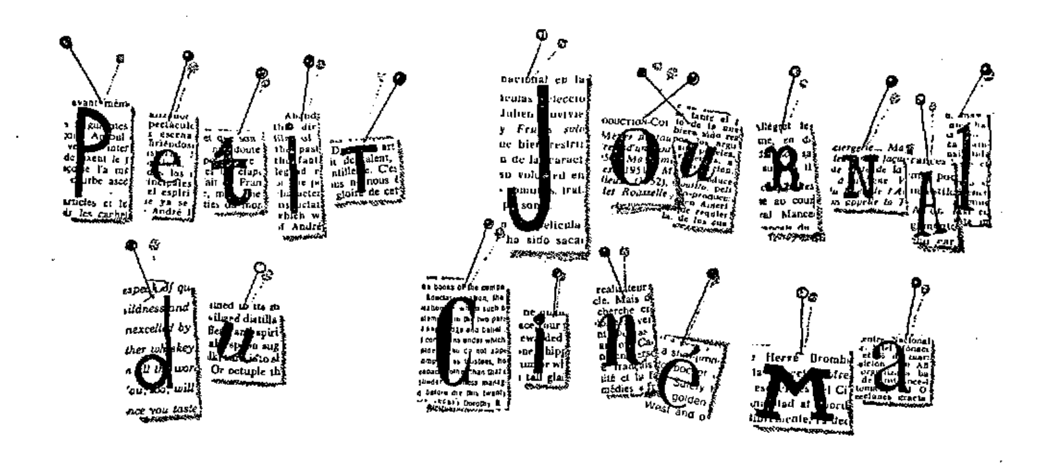
Que l'on nous permette d'ouvrir une parenthèse au sujet du tout premier plan de *The Wrong Man*, celui d'Hitchock faisant une déclaration à nous spectateurs : « Ce film que vous allez voir est la reconstitution fidèle d'un authentique fait divers. Ce n'est pas un film à suspense. » Or, l'image nous montre un minuscule Hitchcock à l'extrême pointe d'un triangle de lumière, entouré d'un énorme volume de ténèbres. C'est-à-dire que dans le même temps où Hitchcock dénonce la forme vulgaire, *foraine du suspense*, celle qu'attend généralement le spectateur et qui consiste à n'éprouver que le palpitant d'une menace, dans ce même temps il nous dévoile d'une façon statique, la véritable forme de son suspense, celle d'un être minuscule perdu entre la lumière et les ténèbres. C'est ce qu'illustre *The Wrong Man*. Il semble qu'à partir d'un *fait réel l'auteur semble* nous dire : regardez autour de vous, la vie quotidienne paraît mouvante et sans attache ; mais qu'un événement exceptionnel surgisse, vous en découvrirez la permanence qui se manifeste par la conjuration des forces occultes. C'est aussi la leçon de *Vertigo*, puisque pendant plus d'une heure nous croyons ferme à l'existence de *l'au-delà et à sa puissance*, et nous sommes prêts à parier que les prochains films de l'auteur parleront de plus en plus ouvertement de la réalité de cette conjuration.

Jean DOUCHET.

(A suivre.)



James Stewart dans *Vertigo*.



PRESTON STURGES, HOMME-ORCHESTRE DU RIRE

Les cinéastes français s'essoufflent et se ridiculisent lorsqu'ils s'essaient à retrouver le rythme des fantaisies américaines; les réalisateurs d'Hollywood deviennent vite lourds et pataudş lorsqu'ils tentent d'adopter le style de nos comédies boulevardières : Preston Sturges, qui fit ses études sur l'ancien continent et, jusqu'à ces dernières années, travailla aux U.S.A., fut sans doute le seul homme depuis Lubitsch (mais Lubitsh n'écrivait pas lui-même ses scénarii) à savoir mêler habilement gags et mots d'auteur, burlesque à la Mack Sennett et esprit à la Roussin. De plus, il pimentait ce cocktail d'un zeste d'humour glacé, typiquement britannique, et, en guise de shaker, utilisait le plus souvent des intrigues évoquant celles des nouvelles « bien parisiennes » début de siècle, signées Willy ou Max et Alex Fischer. Le dosage de tous ces ingrédients n'était pas toujours au point, mais, par son éclectisme même, Sturges avait imposé une personnalité facilement discernable dès les premières images de ses films. Et, n'en déplaise à Michel Mourlet (1), pour un auteur épris de son métier, posséder d'éclatante façon sa « griffe », c'est mériter déjà la moitié de son succès.

Autre grand mérite de Preston Sturges : il a, sinon découvert, tout au moins parfaitement assimilé que, faisant la satire d'un élément donné, il importait moins d'en dénoncer les défauts et les faiblesses que de feindre d'en pousser au paroxysme les pseudo-qualités, jusqu'à ce que, dans une démonstration par l'absurde, elles se ridiculisent d'elles-mêmes.

La mort discrète de Preston Sturges dans une chambre impersonnelle d'hôpital new yorkais n'est pas sans évoquer le lamentable suicide de Louis Verneuil. Certains diront que Sturges avait donné le meilleur de lui-même, et que, par conséquent, sa disparition ne saurait être une perte. Mais tous ceux qui aimèrent et estimèrent le talent, l'invention et la personnalité du plus français des réalisateurs d'Hollywood, s'attristeront en pensant que Preston Sturges, homme intelligent et subtil, s'est éteint, ayant mélancoliquement compris que son œuvre — estimable — se trouvait déjà dépassée... — F.M.

(1) « Cahiers du Cinéma », n° 98, page 36.

LE GRAND ROBERTO

Les frères ennemis Vittorio de Sica et Roberto Rossellini s'unissent avec l'espoir de sauver le cinéma italien. Le producteur Ergas — qui ne savait que faire des millions de lires que lui rapporte l'exploitation en Italie des *Tricheurs* dont il était le coproducteur — se fit traiter de fou lorsqu'il annonça *Le Général della Rovère* adapté par Serge Amedei d'un fait divers de 1944.

Le devis était de 320 millions de lires pour un plan de travail de douze semaines. Roberto le réalisa en 7 semaines seulement et ne dépensa que les deux tiers du devis, laissant pantois Cinecitta et la via Veneto. Renzo Rossellini écrivait au fur et à mesure la musique, tandis que les monteurs s'activaient. *Le Général della Rovère* dont Truffaut, de Rome, nous a dit pis que louer, sera présenté en compétition s'il vous plaît, à Venise tiens pardi, le 30 août, mais oui, clôturant ainsi un nouveau colloque — celui-là international — des jeunes cinéastes, colloque que présidera justement Roberto Rossellini. — R.L.

FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN.

JURY INTERNATIONAL

CONCHA D'OR

Long métrage : *The Nun's Story* (*Au risque de se perdre* (U.S.A.).
Court métrage : *Abseits* (*L'Abstrait dans la nature*) (Allemagne).

CONCHA D'ARGENT

Long métrage : *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*) (U.S.A.).
Court métrage : *Des Apennins aux Andes* (Italie).

MENTION SPÉCIALE DU JURY

Long métrage : *Die Rest ist Schweigen* (*Le Reste n'est que silence*) (Allemagne).
Courts métrages : *Serenal* de Norman McLaren (Canada). — *Lettre d'El Alamein* (Italie).

PRIX D'INTERPRÉTATION ZULUETA

Audrey Hepburn pour The Nun's Story (U.S.A.).
Adolpho Marsillach pour Salto a la gloria (Espagne).

PRIX DU JURY HISPANO-AMERICAIN

Long métrage : *Salto a la gloria* (Espagne).
Court métrage : *Viva la Tierra* (Mexique).

PRIX DU JURY
DE LA CRITIQUE INTERNATIONALE

GRAND PRIX : *Zamach* (*L'Attentat*) (Pologne).
MENTION A UN RÉALISATEUR : *Jerzy Passendorfer* pour Zamach (Pologne).
MENTION A UN ARTISTE : *Richard Wolf* pour Verbrechen nach schulchuss (Allemagne).

PRIX DE L'O.C.I.C.

Ari No Machi no Maria (*L'Ange des chiffonniers*) (Japon).

L'ECUME DE LA VAGUE.

La nouvelle vague se précise. Les CAHIERS s'écrivent tout seuls puisque Jean-Luc Godard commence *A Bout de souffle* tandis que Eric Rohmer monte *Le Signe du Lion* et que Jacques Doniol-Valcroze termine *L'Eau à la bouche*. Jacques Rivette a pu reprendre le montage de *Paris nous appartient;* il annonce la copie « *standard* » pour février 1960. Philippe de Broca, assistant de Chabrol et Truffaut, commence *Suzanne et les roses;* en ce qui concerne nos amis Rozier, Demy, ce n'est plus qu'une question de semaines. On annonce encore *Les Bonnes Femmes* de Chabrol, *Tirez sur le pianiste* de Truffaut, *Léviathan* par Lola Keigel, *Un Billet pour Johannesbourg* de Jacques Demy, *Les Dernières cartouches* de Jacques Rozier, un film sur les fantômes par Franju. Jean Rouch filme les aventures d'une jeune Française à Abidjan, tandis que François Reichenbach termine le montage de son *Amérique vue par un Français*. Louis Malle, saisi par le trac du troisième film, a abandonné Conrad-Billetdoux, puis *L'Epouvantail* - Flaiano au profit, espère-t-il, de *Zazie dans le métro* dont Raoul Lévy se mord les doigts d'avoir acheté les droits. Vadim fera de sa jeune et jolie femme le plus aimable *Vampyr* de l'histoire du cinéma. Jean-Pierre Mocky prépare *Un Couple*, dialogué par Queneau et Bernard-Aubert, un film à trois personnages filmables sur trois saisons consécutives. Jean Valère songe rêveusement au *Lys dans la vallée* et Chabrol, moins rêveusement, aux *Illusions perdues*, tandis que Rohmer lorgne vers *Ursule Mirouet*. En terminant *Une Fille pour l'été*, Edouard Molinaro songe au *Repos du Guerrier*. (*A suivre*.) — R.L.

ERRATUM.

Dans notre n° 98 la photo illustrant la note sur *Le Gang des filles* est une photo de *Jeunesse droguée*. Cette erreur, bien qu'involontaire, peut se justifier par le fait que cette photo ressemble beaucoup plus au *Gang des filles* qu'à *Jeunesse droguée*. Nous nous en excusons cependant auprès de nos lecteurs.

A NOS LECTEURS

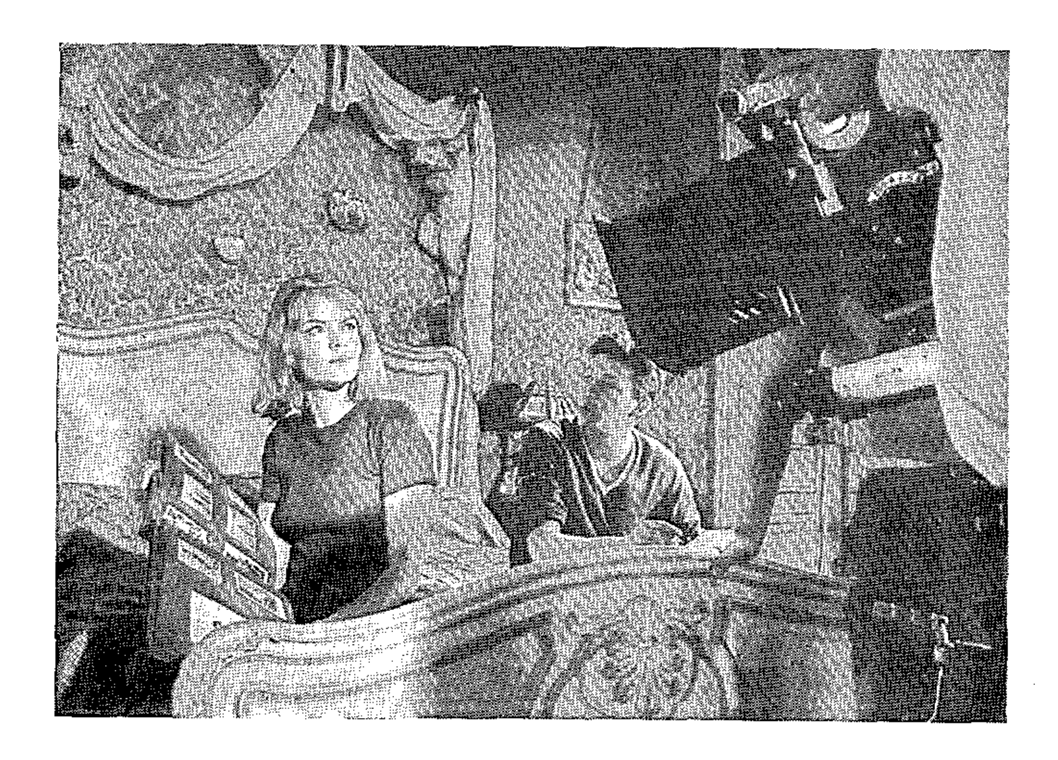
François Truffaut devait écrire pour nous un article intitulé « *La fièvre de Jean Vigo* », texte analysant l'œuvre du cinéaste de *Zéro de conduite* et de *L'Atalante*, et constituant du même coup un compte rendu du beau livre de Salès Gomès : JEAN VIGO (Editions du Seuil).

Le tournage de son film retarda notre ami Truffaut dans l'écriture de ce texte et si maintenant il déclare forfait, c'est sans doute que l'on a trop souvent depuis la sortie des *Quatre Cents Coups*, associé son nom à celui de Jean Vigo que Gilles Jacob surnomma « Saint Jean Vigo, Patron des ciné-clubs ».

Nous ouvrons donc, entre nos lecteurs, un concours (de circonstances). Le meilleur article que nous recevrons sur l'œuvre de Jean Vigo, écrit par un non-professionnel de la critique cinématographique, sera publié dans notre numéo 101, sous le titre choisi par Truffaut : LA FIÈVRE DE JEAN VIGO. Ce texte, d'une longueur facultative, devra nous parvenir, manuscrit ou dactylographié, avant le 30 septembre 1959. Celui qui sera retenu pour être publié vaudra à son auteur un abonnement (ou un réabonnement d'une année. Amis des CAHIERS, à vos plumes !

Ce petit Journal a été rédigé par ROBERT LACHENAY, FRANÇOIS MARS et JEAN-JOSÉ RICHER.

PHOTO DU MOIS



Le doux soleil d'août aura vu décidément la rédaction en chef des CAHIERS descendre dans l'arène : après Eric Rohmer et son *Signe du Lion*, voici *L'Eau à la bouche* avec laquelle Jacques Doniol-Valcroze reçoit, dans l'enceinte baroque d'un Xanadou pyrénéen, l' « *alternative* » du long métrage.

Entièrement tourné dans ce fameux château et alentour, donc en décors naturels, près de Perpignan, ce scénario original et « original » réunit l'espace d'un week-end six personnages des deux sexes, tous jeunes et jolis, qui jouent dangereusement à se donner l'eau à la bouche parce qu'ils se croient la tête froide et le cœur à l'aise.

Les deux cousines, le cousin-faux-frère, le jeune notaire qui poursuit son étude dans la vie de château et le tandem de valets truculents qui ponctuent l'intrigue d'une verve sensuelle donc débridée (ou débridée donc sensuelle), se nomment respectivement à la ville : Françoise Brion, Alexandra Stewart, Jacques Riberolles, Gérard Barray, Michel Galabru et, mais oui, Bernadette Lafont.

Deux autres personnages moins précisément visibles mais d'une importance essentielle, dénoueront les fils de ce conte ambigu qui aura, un temps, frôlé le drame : une petite fille (Florence Doniol-Valcroze) qui voit tout, devine tout et prépare, avec toute la prescience diabolique de ses huit ans, l'entrée en scène de l'Exempt (Paul Guers) qui, dans le final de cette suite bergmanesque, ouvre toutes grandes à la lumière du jour et de la raison pure, les portes du baptistère — château enfin exorcisé.

Regardez avec nous cette photo de travail de *L'Eau à la bouche* et identifiez, vous aussi, Françoise Brion, dirigée d'une main amicale mais ferme par Jacques Doniol-Valcroze dans une scène éclairée par le chef Roger Fellous, les prises de vue inversées étant confiées comme il se doit à Etienne Loinod. — J. J. R.

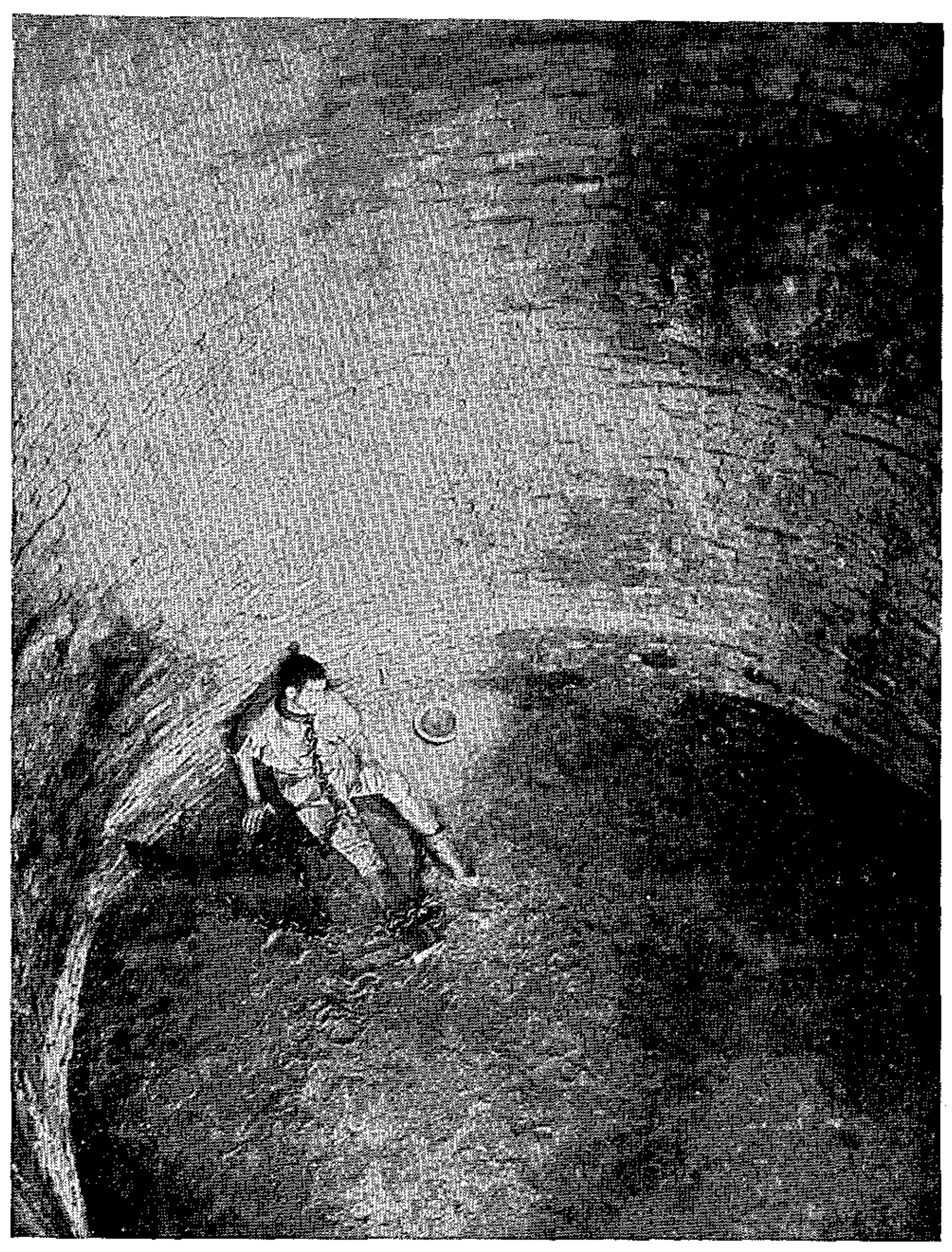
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chefs-d'œuvre
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Jean de Baroncelli	Charles Bitsch	Pierre Braunberger	Jean Domarchi	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Jean-Luc Godard	Robert Lachenay	Luc Moullet	Jacques Rivette
La Brune brûlante (L. McCarey)	★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Le Tombeau hindou (F. Lang)			★	★★★	★★	★★★★		★★★	★	★★★★
Le Tigre du Bengale (F. Lang)			★	★★	★	★★★★		★★	★★	★★
La Chevauchée des Bannis (A. de Toht)		★	★	★★	★	★★	★	★		★★
Qu'est-ce que maman comprend à l'amour ? (V. Minnelli)	★	★	★	★	★	★	●	★	★★★	●
Une balle signée X (J. Arnold)			●	★	★	●		★		★
Pauvres mais beaux (D. Risi)			●	●	●	●		★	★	
La Fille Rosemarie Nitribitt (R. Thiele)				●	●	●	●	★	●	●
Duel dans la boue (R. Fleischer)				●	●	★		●	●	●
La Vengeance (J.A. Bardem)	●	●		●		●	●	●	●	
La Violetera (L.C. Amadori)		●	●	●	●	●	●	●	●	
Frankenstein 1970 (H. Koch)				●		●		●	●	●

LES FILMS



Paul Hubschmid dans *Le Tombeau hindou* de Fritz Lang.

Les Indes fabulées

DER TIGER VON ESCHNAPUR (LE TIGRE DU BENGALE) et DAS INDISCHE GRABMAL (LE TOMBEAU HINDOU), film franco-italo-allemand en Eastmancolor de Fritz Lang. *Scénario :* Werner Jörg Lüddecke d'après le roman de Thea von Harbou. *Images :* Richard Angst. *Musique :* Michel Michelet. *Décors :* Willi Schatz et Helmut Nentwig. *Interprétation :* Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Inkijinoff, Claus Holm, Sabine Bethmann, Luciana Paoluzzi, René Deltgen. *Production :* C.C.C. Film, Arthur Brauner, Régina Films, Criterion Films, Rizzoli Films 1958.

Les futurs biographes de Fritz Lang tiendront sans doute son dernier film pour une œuvrette mineure ne méritant guère une analyse détaillée. Evidemment si on le considère de l'extérieur on pourrait se laisser aller à une opinion méprisante. Que signifie en 1959 cette suite d'aventures rocambalesques ? Pourquoi aller tourner sur place et à grands frais un film qui n'a rien à faire avec l'Inde d'hier ou d'aujourd'hui ? A 70 ans, Lang verserait-il dans le gâtisme ? Débarrassé des travaux « alimentaires », ayant retrouvé sa terre d'origine, est-ce là tout ce qu'il peut nous offrir ? Voilà une série de questions qu'on peut poser en toute honnêteté. Mais la sincérité n'empêche pas en l'occurrence l'erreur. Car, ainsi que j'essaierai de le montrer, ce diptyque nous en apprend plus long sur Fritz Lang que tous ses films précédents et constitue une œuvre importante.

Afin que le lecteur me pardonne cette apparence de paradoxe je dirai tout de suite que j'aime beaucoup *Der Tiger von Eschnapur* et *Das Indische Grabmal,* films insolites qui réveillent en moi maints penchants de l'enfant que je fus. On ne peut, en effet, les regarder sans penser aux sérials de jadis. Tout ici rappelle leur technique : un sujet feuilletonesque, une cascade d'aventures abracadabrantes, un enchaînement quasi métaphysique, des personnages tracés à grands traits, dépourvus de toute contradiction et en proie à un destin inexorable. Je renvoie le lecteur à ce que je disais ici-même au sujet du sérial (1). Un des tous premiers films de Lang fut justement un chapter-play: *Die Spinnen* (*Les Araignées,* 1919). A 40 ans de distance il revient à un genre aujourd'hui considéré comme démodé, comme s'il voulait mesurer le chemin parcouru. *Les Araignées* contient à l'état d'ébauche une grande partie des éléments du style languien actuel. D'ailleurs le sérial, pour peu qu'on ne se laisse pas fasciner par sa mécanique, impose une certaine tendance à l'abstraction, qualité que Lang n'a cessé d'affiner. Quoi qu'il en soit, on retrouve dans *Le Tigre du Bengale* et surtout dans *Le Tombeau hindou* cette pureté d'épure, ce découpage net et concis, cette construction linéaire qui font l'intérêt des dernières œuvres américaines du metteur en scène. Notre ami Rivette a trop bien analysé le style de Lang pour que j'aie à y revenir (2). Je pense qu'il ne me démentira pas si je soutiens que *Le Tombeau* est la suite logique de *Invraisemblable vérité,* l'aboutissant d'un admirable néo-clacissisme qui a enfin digéré jusqu'au cinéma le plus spectaculaire (celui que la publicité qualifie de « grande mise en scène »).

Les décors grandioses, les mouvements de foule, les passages sensationnels, en un mot les « clous », se trouvent ici parfaitement intégrés à une construction dépouillée. Les scènes à 2 ou 3 personnages traités dans un style d'une grande simplicité succèdent sans hiatus aux morceaux de bravoure à mouvements d'appareil compliqués, les murs d'une chambre quelconque, aux décors les plus « expressionnistes ». Soulignons encore l'utilisation du regard dans l'enchaînement des plans et des séquences. Le suspense chez Lang se manifeste dans les yeux et non point, comme chez Hitchcock, à l'extérieur des personnages. A la fin d'un plan, la direction du regard de Debra Paget ou de Paul Hubschmid nous annoncent toujours que quelque chose va arriver. Les précédentes œuvres de Lang nous montraient déjà l'importance de ce procédé pour l'intelligence de l'intrigue: les yeux remplacent, pour ainsi dire, le montage parallèle. Autre élément d'intérêt ici : le décor réel ou non, qui rappelle les *Niebelungen* et *Metropolis.* On dirait que l'auteur de *Human Desire* s'est amusé à tirer un tel parti des palais indiens réels qu'on finit par les croire imaginaires. La couleur aussi lui

(1) N°s 58, 59 et 60.
(2) N° 76.

inspire une série d'expériences dont certaines atteignent à des effets hallucinants (par exemple la séquence de la cave aux lépreux).

A l'intérieur d'un style personnel dont nous connaissons maintenant tous les éléments, la marque du génie de Lang se manifeste par un trait frappant : il sait d'emblée trouver le ton juste. Qu'il tourne un drame réaliste (*J'ai le droit de vivre*), un policier (*Règlement de comptes*) ou un film d'aventures (*Le Tigre*), il soumet à sa manière les lois du genre sans pour autant les détruire. Cela ne va évidemment pas sans quelques échecs comme par exemple dans *Le Secret derrière la porte* où les implications psychanalytiques de l'histoire l'avaient conduit à un expressionnisme quelque peu outrancier. Mais ici sa qualité majeure ne se dément pas : nous nous trouvons tout de suite sous l'empire des lois les plus rigides du sérial. Là réside peut-être la cause du malaise qu'on éprouve au début de la projection du *Tigre :* une certaine lenteur (nécessitée par l'exposition) et une certaine laideur à la fois dans la couleur et le décor (imposée par le lieu même où l'action commence) ajoutées à quelques invraisemblances choquantes (les soldats indiens et la servante tirant de l'eau) déroutent le spectateur attiré par le nom de Lang. Mais une demi-heure plus tard on n'y pense plus : le rythme et la composition atteignent après la première moitié à des sommets vertigineux pour aboutir en fin d'époque à d'admirables images (la tempête dans le désert, par exemple).

Le merveilleux *résumé* par lequel débute la deuxième partie (à la manière des sérials) peut faire paraître inutilement longue la première. C'est sans doute ce qui me pousse à préférer *Le Tombeau* au *Tigre*. Mais cela importe peu : l'intérêt du film ne réside pas essentiellement dans son sujet, mais surtout dans sa mise en scène et dans son souci de stylisation. Les épisodes se multiplient et atteignent au délire : galeries souterraines, actions parallèles, cachots, jeunes femmes en danger, plans secrets, traîtres en vadrouille, révolte des lépreux, sols qui s'effondrent, bagarres, combats singuliers, batailles rangées, etc. Aussi bien, dès le départ, Lang nous jette à la figure un parti pris d'antiréalisme qui déteint jusque sur les décors. Dans les temples indiens reconstitués en studio, il place des danses européanisées. Il transforme le Maharadjah d'Eschnapur en prince d'opérette. Je trouve absolument géniale l'idée de faire danser Debra Paget en déshabillé genre Folies-Bergères (vers la fin de la deuxième époque).

Je ne dédaigne pas, pour ma part, l'histoire que nous conte Lang. Je pense aussi qu'il ne la méprise pas lui-même. Mais cela n'empêche pas une question : pourquoi l'avoir choisie ? J'ai déjà parlé de l'idée de retour sur soi, du sérial comme origine du style abstrait. Mais ces raisons en recouvrent certainement d'autres, psychanalytiques par exemple. *Le Tombeau hindou* est un des rares scénarios de Théa von Harbou que Lang n'a pas tourné. Ce pélerinage aux sources n'apparaît-il pas, dès lors, comme un hommage à la femme jadis aimée ? La plupart des films américains de Lang dénotaient comme une obsession de l'amour impossible. Ici, au contraire l'amour triomphe de toutes les embûches. Tout se passe comme si Lang voulait se débarrasser d'une certaine description de « l'abject », retrouver un instant un monde pur : ici les frontières entre le Bien et le Mal sont solidement tracées ; les méchants sont d'un côté, les bons de l'autre ; la Providence vient au secours des innocents ; les traîtres subissent un juste châtiment. Mais ne nous y trompons pas : cette moralité puérile en cache une autre, plus profonde, celle du bonheur par le renoncement. Je n'ai pas vu *Le Tombeau hindou* de Joé May, mais je crois que l'épisode de l'ascète et le retour auprès de lui du maharadjah possèdent ici une signification particulière. Apparemment l'ingénieur allemand et la danseuse indienne sont les héros du film. Il me semble cependant que le personnage principal soit pour Lang le maharadjah. C'est en tout cas celui dont il soigne le plus la description. Et en y réfléchissant, on voit que Lang traite son dyptique avec autant de soin que n'importe lequel de ses précédents films. C'est le propre de l'artiste d'aborder toujours avec sérieux même une entreprise légère. D'ailleurs est-il vraiment si léger, ce sujet qui nous montre des hommes en proie à la solitude et qui n' échappent que de justesse (l'ingénieur allemand après de nombreuses épreuves) ou l'acceptent (le maharadjah) ? N'exprime-t-il pas une opinion pessimiste sur le plus grand problème de notre temps : la compréhension entre l'Orient et l'Occident ? Qu'on ne croie pas à une moquerie de

ma part : un abîme sépare les Européens du film du prince indien, et si la danseuse indienne part avec l'ingénieur c'est bien parce qu'elle est fille d'un Irlandais, comme on nous l'a dit dans la première époque. Le *Tombeau hindou* est certes un film d'aventures qui plaira aux amateurs d'action. Il n'en contient pas moins autre chose pour qui se donne la peine de le regarder avec un peu d'attention.

Les considérations qui précèdent expliquent quelques-unes des raisons possibles du choix de ce sujet par Fritz Lang. Il en est d'autres. On connaît le goût de ce metteur en scène pour les renversements de situations *in extremis* (ce qui témoigne d'une agressivité retenue et d'un pessimisme latent, puisqu'aucune situation acquise ne peut exister). Or *Le Tombeau hindou* finit sur un retournement final complet !

Quoiqu'il en soit de la signification et de son style, *Le Tigre* et *Le Tombeau* me paraissent intéressants d'un autre point de vue encore, dans la mesure où ils nous prouvent que Lang est plus moraliste que psychologue. La récente rétrospective organisée par la Cinémathèque française me confirme dans cette impression. Certaines séquences de *La Rue rouge* ou de *Clash by Night* ne résistent à la critique que par un déploiement tout extérieur de l'art de Lang ; *Le Secret derrière la porte* sombre dans un expressionnisme presque grand-guignolesque ; alors que *La Femme au portrait* ou *Invraisemblable vérité* constituent des chefs-d'œuvre. Lang n'est pas un explorateur des ressorts profonds de l'âme humaine, mais un moraliste pratiquant la psychologie de la superficie (par opposition à la psychologie des profondeurs).

Ainsi le Tombeau hindou est un film important à plus d'un titre. Aussi bien par son côté délirant qui nous emporte malgré nous que par la perfection de la mise en scène et le sens ultime de sa morale. Je ne démentirai donc pas (une fois n'est pas coutume) la publicité des distributeurs : enfin du vrai cinéma !

Fereydoun HOVEYDA.

L'enfance de l'art

RALLY ROUND THE FLAG, BOYS ! (LA BRUNE BRULANTE), film américain en CinemaScope et DeLuxe de LEO MCCAREY. *Scénario :* Claude Binyon et Leo McCarey d'après un roman de Max Shulman. *Images :* Léon Shamroy. *Musique :* Cyril J. Mockridge. *Décors :* Walter M. Scott. *Montage :* Louis R. Loeffler. *Interprétation :* Paul Newman, Joan Collins, Joanne Woodward, Jack Carson, Gale Gordon. *Production :* Leo McCarey, 1958. *Distribution :* 20 th Century Fox.

«Leo McCarey is one of the few directors in Hollywood who understand human beings. »

(JEAN RENOIR, Calcutta, 1949.)

On n'en finirait pas de célébrer l'ami Leo, Leo le cinglé de cinéma, Leo l'homme « engagé » qui perd les pédales dans sa croisade anti-communiste, réduit au chômage pour n'avoir pas su convaincre ses compatriotes que le seul véritable croisé de l'*American Way of Life*, capable de faire baisser moustache à feu Jojo Staline, était notre vieil ami Donald Duck, « le plus grand héros du cinéma » (McCarey *dixit*). Compère Truffaut peut bien écrire, dans le numéro spécial américain des CAHIERS : « *C'est Capra sans la naïveté, Cukor avec plus de roublardise : l'habileté de McCarey a quelque chose de diabolique, sans doute par le déséquilibre du dosage,* 99,5 *% de métier pour* 0,05 *% de sincérité.* » A un tel degré de roublardise, le mensonge devient art suprême, cette hypocrisie souveraine que Renoir, toujours, célébrait dans *Elena et les hommes*. Admirons à plus de vingt ans d'intervalle et *The Awful Truth* et *Rally Round the Flag, Boys*, films dégagés par excellence, pieds de nez à ces laborieux tâcherons de la comédie nommés Tashlin, Sturges, Wilder, voire Capra et Cukor.

Au commencement était Donald Duck, déjà mentionné, ou si vous préférez les Hal Roach comédies du muet, avec Laurel et Hardy, Charlie Chase : règne de la tarte à la crème, des coups de pied quelque part, des portes qui claquent. Triomphe du gag mitraillette comme dans *Duck Soup*, en 1933, avec les Frères Marx : le bicorne de Groucho, chef de guerre, tourne comme un moulinet à la cadence des balles ennemies. Plan symbolique de la connerie généralisée des guerres, plus décisif que toutes les publications des



Joan Collins et Paul Newman dans *La Brune brûlante* de Leo McCarey.

Editions de Minuit réunies. Avant et après *Duck Soup : Kid from Spain* avec Eddie Cantor, aussi tordant l'an dernier à la Cinémathèque qu'à la première vision, un quart de siècle plus tôt, et *Milky Way*, avec Harold Lloyd, hélas ! invisible. Résumons-nous : Leo McCarey est le seul véritable héritier de Mack Sennett, menant toujours la folie jusqu'au bout, dégradant l'homme par les impondérables pour mieux l'exalter. Mais François Truffaut, encore vigilant, nous invite à appeler un chat un chat, la désinvolture de Mr. Leo recouvre les plus noirs desseins : « *Sentimental jusqu'à la pornographie, la Carte du Tendre est avec lui semée d'embûches volontairement scabreuses : un souffle insidieux fait les robes se soulever, les jupes trop mouler ; la poitrine d'Irene Dunne bat au rythme du désir qu'elle a de soulever la chemise de nuit de Cary Grant, Ann Sheridan doit endormir ses enfants pour faire la conversation à Gary Cooper. Vers quel zouave ensoutané s'acheminait la main de sœur Ingrid, seul le sait Leo Mc le malin qui fait ses films comme les bons soldats leur lit : au carré.* » Bref, si vous n'avez pas déjà reconnu les *boys et girls* qui se rallient aujourd'hui autour de la fusée Thor et des 49 étoiles, si vous n'avez pas encore pigé le sens caché du vieux proverbe gaulois « Jeux de mains, jeux de vilains », vous ne goûterez jamais à l'art le plus subtil qui ait zébré la toile blanche.

Tout devient cadences, rythmes, poursuites, figures de ballet. La composition se déploie musicalement, le geste évoque Rada, Bouddah, le Kama-Soutra, chaque acteur est contraint au mimétisme disneyen. En jouant à fond le canular, en sublimant le grotesque des conventions sociales, McCarey réduit en passoire bienséance et bons sentiments, Army, Navy, Fusées, Mom, Pin-ups, Bobby Soxers. Bref Zavattini atomisé. Inévitablement le gros Jack Carson retrouve les mimiques du cher Ollie Hardy (la façon de faire glisser une pièce de monnaie sur le comptoir du bar), Paul Newman stupéfié par l'arrivée impromptue de sa femme à Washington fait trembloter ses joues d'impuissance comme Donald Duck lui-même, Joan Collins, à peine remise des Pharaons hawksiens, se trémousse à l'égyptienne, Joanne Woodward enquiquine à outrance, avec ses jolis yeux gris myopes, sa tournure provocante et toujours refusée au pauvre Paul, ses mouvements des doigts échappés de quelque chinoiserie à la Martha Graham. Gag, gag, gag : les nobles femelles vengeresses de Putnam's Landing tournent en rond avec leurs landaus, comme les farouches prolétaires de *Salt of the Earth,* au



Les mêmes dans le même.

temps du maccarthysme. Disons que Leo McCarey a choisi de tout moquer, les sentiments les plus sacrés qui font se pâmer les lecteurs de TIME MAGAZINE, là ceux de L'HUMA. Le dialogue participe de la fête, intraduisible et indoublable, toujours « gaggé » si j'ose dire. Délicieux contrepoint de Joan Collins la tentatrice, en déshabillé rose dans la chambre de Newman à Washington, résumant ses charmes à sa future victime terrorisée : « *Pink Boudoir* (son parfum préféré), *Pink Peignoir, Pink Me !* » Ou sa réponse désinvolte, quelques secondes plus tard : « *I am lobbying !* ». Plus prosaïquement, la description par Joanne Woodward, devant les caméras de T.V., de la bonne grosse tête imbécile de Jack Carson sur laquelle on semble avoir planté deux oreilles d'âne.

Rally Round the Flag, Boys n'a pas la précision souveraine de *The Awful Truth,* le rythme flanche parfois à cause surtout du Scope trop vaste, quoique admirablement cadré. Un film de McCarey ressemble à une cascade ininterrompue de ces écrans d'épingles célébrés par Alexeieff, les acteurs jouent « épinglé », en relief, le geste et la mimique commandent tout. Le sympathique couple Newman-Woodward m'a assuré un ami commun américain, garde un fâcheux souvenir de ce film pas sérieux du tout. « *Au départ,* explique Joanne, *il y avait un scénario de George Axelrod, l'auteur de* Sept Ans de Réflexion *et l'adaptateur de* Bus Stop. *McCarey a tout mis en l'air, sentimentalisé à outrance* ». En jouant à fond le jeu américain, en caricaturant comme dans un *cartoon* les « *trois cents ans de sang puritain* » qui coulent dans les veines yankees (cf. papa Goodpastures), Leo McCarey trace sans complaisance, mais sans pitié, le portrait le plus dévastateur qui nous ait jamais été livré de l'*American Way of Life.* Tout cela *just for fun,* parce que, comme dirait McCarey lui-même, « *le cinéma est le plus grand art de notre temps* ».

Louis MARCORELLES.

Un cinéma sous cellophane

THE RELUCTANT DEBUTANTE (QU'EST-CE QUE MAMAN COMPREND A L'AMOUR ?), film américain en CinémaScope et Metrocolor de VINCENTE MINNELLI. *Scénario :* William Douglas Home, d'après sa pièce. *Images :* Joseph Ruttenberg. *Musique :* Eddie Warner. *Décors :* A. J. d'Eaubonne. *Montage :* Adrienne Fazan. *Interprétation :* Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansburry, Peter Myers, Diane Clare. *Production :* Pandro S. Berman, 1958. *Distribution :* Metro-Goldwyn-Mayer.

Le problème premierde Vincente Minnelli a toujours été, selon ses propres aveux, celui du style. Si ses films musicaux l'ont rendu célèbre, c'est qu'il a porté ce genre, d'une virginité relativement proche, à un point de perfection spectaculaire tel que la marque de son style s'y est imprimée d'une manière plus éclatante. Il faut dire aussi que ce style s'adaptait essentiellement au genre. « Le maniérisme » ainsi que l'a défini Jean Domarchi ne pouvait que

se modeler parfaitement à un genre essentiellement fondé sur la sophistication.

Dans ses comédies, ce style est moins apparent : l'enchantement plastique et poétique est détourné au profit d'une efficacité comique qui, jamais, n'est en deçà des meilleures réussites du genre. L'admirable est justement que ce « maniérisme » n'ait pas aliéné la pureté — disons le mot — classique de la comédie. *The Designing Woman* ne réussit pourtant pas à déciller les yeux de ceux qui ont définitivement étiqueté Minnelli. Ce rôle sera-t-il réservé à *The Reluctant Debutante ?* *C'est possible,* encore que ce soit pour une raison tout à fait étrangère au cinéma et, surtout au talent de Minnelli. Tout le film se déroule dans l'Aristocratie anglaise et la Jeanne d'Arc qui sommeille au cœur de tout Français les pousse à rire doublement à des répliques déjà naturellement percutantes. C'est donc à la satire sociale que s'attarde le public. C'est paradoxalement, ce qui me semble être la grande faiblesse du film : cette satire sociale est à peine amorcée et surtout amorcée dans une voie que bien d'autres ont déjà défrichée. On sent trop, de plus, que Minnelli s'en est désintéressé, s'attardant bien plutôt aux travers des individus. Un trait typiquement minnellien est cette obsession automobiliste de l'un des personnages, c'est l'obsession maritale de Kay Kendall, c'est l'obsession alcoolique de Rex Harrisson.

Comme dans toute comédie — mais Minnelli, si l'on en croit ses confidences, semble être hanté par ce thème — toute l'action repose sur un malentendu entre deux ou plusieurs êtres. Ce malentendu, Minnelli le pousse jusqu'à l'absurbe. Il en résulte un étonnant dialogue de sourds à partir duquel le réalisateur va faire feu de tout bois : chaque plan est prétexte à un gag, gag visuel se doublant généralement d'un gag dû au dialogue et se plaçant sur un tout autre registre. Toute l'action est fondue dans un rythme qui, non seulement, ne se ralentit jamais, mais va crescendo. Même la scène d'amour qu'on s'attend à supporter patiemment, est émaillée de deux gags indépendants et cependant entremêlés, dont l'un à l'intérieur même de la situation : on en oublie le conventionnel initial. En fait (et c'est normal), Minnelli traite sa comédie comme un ballet. Les personnages glissent, volent, parlent trop ou ne parlent plus, se séparent, se retrouvent, s'enfuient et s'agitent dans des activités aussi vaines que futiles. Jusqu'au moment où le ballet devient effectif : à l'intérieur même d'une danse, Kay Kendall et Rex Harrison se lancent dans un véritable ballet étourdissant.

Le goût, le raffinement, la distinction de Minnelli font merveille : les situations les plus désespérées, il les rétablit comme en se jouant. Quand David Fenner, met la main dans la marmelade de Sandra Dee, un tâcheron quelconque en aurait rajouté sachant que les tartes à la crème sont toujours payantes. Minnelli, sans aucune action spectaculaire, va jusqu'au bout du gag. Si vulgarité il y a, elle appartient au personnage et est sublimée par le traitement.

On a déjà beaucoup parlé du rôle de la décoration dans la mise en scène de Minnelli. Il est intéressant de le voir travailler. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec l'un de ses assistants. Minnelli travaille, du moins pour la composition plastique de ses films, uniquement sur le motif. Dans son plan, il décide de mettre une tâche rouge, puis une jaune etc. C'est peut-être cette perpétuelle recréation qui donne toujours à ses films leur atmosphère irréelle. La sophistication est totale parce que créée dans le mouvement même.

Enfin, il reste Kay Kendall que nous avait déjà révélé George Cukor. An-



Kay Kendall et Rex Harrison dans *Qu'est-ce que maman comprend à l'amour?* de Vincente Minnelli.

glaise comme on n'en voit jamais en Angleterre, elle est, à merveille, la poupée sous cellophane désirée par Minnelli. C'est un récital auquel on ne peut appliquer qu'un mot, mot qui pourrait qualifier toute la mise en scène de Minnelli : *c'est brillant*. Ce brillant qui ne se cache pas de vouloir nous éblouir (et que nous importe puisque nous sommes éblouis) nous fait oublier la ténuité de la situation de base et surtout le peu de charpente de la construction. L'art de Minnelli est grand d'avoir réussi sa comédie — car on rit beaucoup à *The Reluctant Debutante* — à partir d'un vaudeville assez vide et mal construit (qu'un vaudeville soit vide n'est pas grave, qu'il soit mal constuit est rédhibitoire). Il n'empêche que ces handicaps font de ce film une œuvre mineure de Minnelli, très loin derrière *The Designing Woman* pour rester dans le même registre. Mais comme je ne voudrais pas conclure sur une note fâcheuse, je pense qu'on peut sans inconvénient donner à *The Reluctant Debutante* le titre de « Meilleur film anglais de l'année .»

Jean WAGNER.

NOTE SUR UN AUTRE FILM

Prélude à Cottafavi [1]

LA REVOLTE DES GLADIATEURS, film italo-français en Eastmancolor et SupercineScope de VITTORIO COTTAFAVI. *Interprétation :* Georges Marchal, Gianna Maria Canale, Vega Vinci, Ettore Mani, Mara Cruz, Rafael Calvo.

Certes, un film à costumes n'est pas sérieux, nécessairement. De plus, celui-ci est truffé d'erreurs historiques. Par exemple, Tite-Live nous parle d'un chien très fidèle du proconsul d'Arménie, qui répondait au nom de Medorus. Où est ce chien? Enfin, le scénario est infantile, et je ne vois guère pour rivaliser avec lui sur le plan des invraisemblances et de la naïveté que l'argument de *La Flûte Enchantée*, de Mozart.

Vittorio Cottafavi est un jeune metteur en scène italien qui a réalisé une quinzaine de films au titres rédhibitoires, complètement inconnus des amateurs. Nous avons pu voir en France : *Femmes Libres, Fille d'Amour, L'Affranchi, Repris de Justice, Milady et les Mousquetaires, Le Bourreau de Venise, Le Prince au Masque rouge*, et cette *Révolte des Gladiateurs*, coproductions doublées, d'aspect misérablement alimentaire, distribuées — sauf la dernière — entre Belleville et la Porte Saint-Martin. Tous ces films sont intéressants, quatre ou cinq contiennent des beautés auxquelles nul autre cinéaste européen ne peut prétendre, deux sont des chefs-d'œuvre : *Femmes libres* et *Milady*.

La Révolte des Gladiateurs ne constitue sans doute pas une excellente introduction à la connaissance de Cottafavi. La mise en place, jusqu'alors extrêmement intime, fondée sur les possibilités plus grandes de surprise, de surgissement, de sélection offertes par l'écran normal, a tendance à se diluer dans cette première confrontation avec le format du CinémaScope, provoquant un certain relâchement général, et des longueurs. Néanmoins il reste assez de plans tendus, écorchés vifs, aigus et blessants comme le diamant, pour servir de support et de référence à quelques propositions sur le génie de leur auteur. Laissant tâtonner ses compatriotes dans les brumes néoréalistes, celui-ci, rejoignant Preminger et Mizoguchi, cisèle son délire en des films précieux, paroxystiques, oscillant entre les deux pôles de séduction de l'amour et de la mort, hantises majeures qui se résolvent dans une sublimation des gestes. Que m'importe le prétexte, si les événements sont dissout par la magnificence de l'expression ? Plus que tout autre, Cottafavi s'attache à la beauté des visages, beauté crucifiée, magnifiée dans les supplices, nostalgie d'un univers de princes où seuls les jeux de princes sont permis. Masques, poisons, flagellations, palais, tentures lourdes, poignards (ou leurs équivalents modernes) ne connaissent que deux conclusions possibles, ce ralentissement soudain de l'homme debout dans sa mort, les yeux perdus, fenêtres sans fond, encore là et déjà hors du monde, et nous livrant dans un ultime déchirement le secret d'une divinité douloureuse, ou bien ce rayonnement de deux corps enfin réunis, groupe sculpté dans l'instant et pourtant d'allure éternelle. Ainsi se trouve illustrée la mise en scène que nous aimons, suite d'élans et de repos, miroitements, cris, jeux gratuits et *hors de propos* qui nous parlent de l'essentiel.

Michel MOURLET.

(1) Signalons à notre jeune et nouveau rédacteur que Robert Lachenay a « découvert » le talent de Vittorio Cottafavi il y a plus de cinq ans. Il suffit de se reporter à l'éloge de *Fille d'amour* (CAHIERS DU CINÉMA, Juin 1954) et aux longues critiques non signées dans ARTS-SPECTACLES de ce film et de *Repris de Justice* lors de leurs sorties respectives. Aussi bien ne faut-il point confondre le prélude et l'andante. — (N.D.L.R.).

FILMS SORTIS A PARIS
DU 15 JUILLET AU 11 AOUT 1959

3 FILMS FRANÇAIS

Bal de Nuit, film de Maurice Cloche avec Pascale Audret, Claude Titre, Sophie Daumier, Bernadette Laffont, Jany Clair, Roger Fradet. — Selon une optique très Cloche, toute jeune provinciale qui monte à Paris doit descendre au plus bas. *Bal de nuit* ne faillit pas à cette règle pour l'édification et l'insupportable ennui du spectateur. Pascale Audret n'a toujours pas gagné son Titre de grande vedette.

Minute Papillon, film de Jean Lefèvre avec Fernand Raynaud, Françoise Delbart, André Valmy, Gabriello, Bouvette, Maryse Martin. — D'un professeur de natation devenu gangster malgré lui. Le papillon n'y brasse que des minutes mortelles.

Visa pour l'Enfer, film d'Alfred Rode, avec Claudine Dupuis, Jean Gaven, Pierre Dudan, Georges Rivière, Nadine Tallier, Jean Tissier. — Depuis le temps qu'Alfred rode Claudine Dupuis, il a bien mérité son visa pour l'enfer.

8 FILMS AMERICAINS

Day of the Outlaw (La Chevauchée des Bannis), film d'André de Toth avec Robert Ryan, Tina Louise, Burl Ives, Alan Marshall. — Une bande de sept hors-la-loi sème la terreur dans une petite bourgade du Wyoming. Sur un scénario de Philip Yordan, André de Toth réalise une mise en scène vériste qui ne manque ni de force ni de talent mais de cette poésie qu'auraient su y introduire un Anthony Mann ou surtout un Nicholas Ray.

Frankenstein 1970 *(Franckenstein* 1970), film de Howard W. Koch, avec Boris Karloff, Tom Uggan, Jana Lund, Donald Barry. — Vulgaire bacille de Koch, ce nouveau Frankeinstein qui s'aide de l'énergie atomique pour ses sempiternels projets monstrueux, ne peut plus renouveler un genre à l'agonie.

No Name on the Bullet (Balle signée X), film de Jack Arnold avec Audie Murphy, Joan Evans, Charles Drake, R.G. Armstrong. — Un tueur à gages débarque dans une petite ville du Far West pour y abattre un homme. Chacun se croit visé. Seul le spectateur, comme dans tout film de Jack Arnold, ne se sent pas concerné.

Rally Round the Flag, Boys (La Brune brûlante). — Voir critique de Louis Marcorelles page 58.

The Reluctant Debutante (Qu'est-ce que maman comprend à l'amour ?). — Voir critique de Jean Wagner page 60.

Seven Hills of Rome (Les sept collines de Rome), film de Roy Rowland avec Mario Lanza, Marisa Allasio, Renato Rascel, Peggie Castle. — Un chanteur américain, d'origine italienne, découvre Rome, plus l'amour et le succès. Film touristique.

Tarzan's Fight for Life (Combat mortel de Tarzan), film de Bruce Humbestone avec Gordon Scott, Eve Brent, Rickie Sorensen, Carl Benton Reid. — Un tarzan qui se laisse voir.

These Thousand Hills (Duel dans la boue), film de Richard Fleisher avec Don Murray, Richard Egan, Lee Remick, Patricia Owens. — Richard Fleisher divise les cinéphiles. Ses contradicteurs, plus nombreux que ses défenseurs, remportent ici une facile victoire. Cette histoire d'un arriviste qui sacrifie tout à ses ambitions nous vaut un western appliqué et passablement ennuyeux.

3 FILMS ITALIENS

Danger vient de l'espace, film de Virginio Sabel, avec Paul Hubschmid, Madeleine Fischer, Fiorella Mari, Jean-Jacques Delbo. — De la fiction à l'afflication il n'y a qu'un pas que franchit aisément Virginio Sabel.

Esclave de l'Orient, film de Mario Bonnard avec Isabelle Corey, Irène Tunc, Antonio de Teffe, Massimo Serato, John Kitzmiller. — Traditionnel cocktail de chrétiens voués aux lions et d'orgies romaines, d'esclaves consentantes et d'amour pur. Invisible. Un nouveau crime de Mario Bonnard.

I Tartassati (*Fripouillards et compagnie*), film de Steno avec Toto, Louis de Funès, Aldo Fabrizi, Cathia Caro. — Les avatars d'un faux expert-comptable et de son client avec le fisc. Indigent.

2 FILMS ALLEMANDS

Das Indische Grabmal (*Le Tombeau hindou*), voir critique de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro, page 56.

Das Madchen Rosemarie (*La Fille Rosemarie Nitribitt*), film de Rolf Thiele avec Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Karl Raddatz, Gert Fröbe. — Les grands scandales sont toujours fascinants mais délicats à manier. De là à nous assommer d'effets expressionnistes aussi vieillots et démodés ! On rit du ridicule de la première demi-heure, on s'ennuie ferme ensuite.

2 FILMS ANGLAIS

Operation Amsterdam (*Opération Amsterdam*), film de Michael McCarthy avec Peter Finch, Eva Bartock, Tony Britton, Alexander Knox. — Il semble que pour le cinéma anglais, il n'y eut de guerre, lors du dernier conflit, que secrète. Une fois de plus, il nous apprend les exploits de l'Intelligence Service, subtilisant un stock de diamants à Amsterdam. Un film à la hauteur du cinéma britannique.

Orders to Kill (*Ordre de tuer*), film d'Anthony Asquith avec Eddie Albert, Paul Massie, Lilian Gish, James Robertson Justice. — Idem que pour *Opération Amsterdam*, à la différence qu'Asquith est un meilleur technicien. Lilian Gish nous permet de rêver au *Lys Brisé* et au *Pauvre Amour*.

2 FILMS MEXICAINS

Juventud desenfrenada (*Le Vice au corps*), film de Jose Diaz Morales avec Luis Maria Aguilar, Alvaro Ortiz, Olivier Michel, Xavier Loya. — Que nous sommes loin de *Los Olvidados*. Film immonde, stupide et en définitive insipide.

Ladrone de Cadaveres (*Le Monstre sans visage*), film de Fernando Mendez avec Columba Dominguez, Crox Alvarado, Wolf Rubinskis, Carlos Riquelme. — Film d'épouvante. Un savant fou cherche à créer un super homme. Il utilise à cet usage des jeunes hommes beaux et forts. Ne pas confondre ce *Monstre sans visage* avec *Les Yeux sans visage*.

1 FILM ESPAGNOL

La Venganza (*La Vengeance*), film de J.A. Bardem avec Raf Vallone, Carmen Sevilla, Jorge Mistral, Arnoldo Foa. — De la vengeance espagnole au pardon christique. Bardem se livre ici sous son vrai visage ; roublard, faiseur et tout compte fait indésirable.

PRINCIPAUX TEXTES SUR FRITZ LANG PARUS DANS LES CAHIERS DU CINEMA

N° 11 *Le Maudit* (M) « Remade in USA » par André Bazin.

N° 19 *Le Démon s'éveille la nuit* « Symphonie nuptiale » par M. Dorsday.

N° 31 *The Big Heat* « Aimer Fritz Lang » par François Truffaut (*épuisé*).

N° 36 *The Blue Gardénia* « Un réalisme méchant » par M. Scherer.

N° 47 Note sur *Human Desire* (Journal intime) par F. Truffaut.

N° 50 *Human Desire* « La difficulté d'être » par Ph. Demonsablon.

N° 54 Numéro spécial sur le Cinéma Américain (*épuisé*).

N° 63 *La Cinquième victime* « Lang le constructeur » par J. Domarchi.

N° 68 « Le Cigare et le Sphinx » par Charles Eitel.

N° 76 *Invraisemblable vérité* « La Main » par Jacques Rivette.

N° 81 *J'ai le droit de vivre* « Le vrai coupable » par Jean Douchet.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **300 Frs** (Etranger : **350 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**1.700 Frs**	**France, Union Française**	**3.300 Frs**
Etranger	**2.000 Frs**	**Etranger**	**3.800 Frs**

Etudiants et Ciné-Clubs : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysees, PARIS-8e (ELY. 05-38).**
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 3e trimestre 1959

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 300 FRANCS